BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXI - NUMERO 8-9 AGOSTO - SETTEMBRE 1960

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXI - n. 8-9

agosto-settembre 1960

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI, presidente del Centro Sperimentale di cinematografia

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI, direttore del Centro Sperimentale di cinematografia

Segretario di Redazione

ALBERTO CALDANA

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 70.50.70-72-73 e 22.54.75

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13, tel. 353.138 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441.

TACCUINO DELLA MOSTRA DI VENEZIA

La XXI giorno per giorno

di CLAUDIO BERTIERI

24 AGOSTO

La Mostra è dunque giunta alla maggiore età: ha ventun anni « ufficiali », ma qualcuno di più in realtà. Ha tagliato questo traguardo tra polemiche accesissime, ordini del giorno e pronunciamenti perentori. Mentre le prime luci della sera stanno scendendo sul Lido gli sguardi dei soliti cinquecento e più inviati speciali si appuntano sulla figura asciutta e minuta del nuovo direttore. Ormai tutti erano abituati al sorriso, diplomatico e cattivante, di Floris Ammannati. Era divenuto quasi una istituzione e non ritrovarlo puntuale all'appuntamento fa un certo effetto. Ma le ore stanno passando e non c'è posto per i ricordi: è necessario puntare l'obiettivo su Lonero; sui suoi modi, sul suo atteggiamento, sulle sue eventuali gaffes. *L'attesa, come per un importante avvenimento sportivo, è eccitante e mai nella sua storia la Mostra ha avuto un inizio così elettrico. Ormai è buio; sui pennoni del Palazzo sventolano le bandiere dei 56 paesi partecipanti alle varie sezioni della Mostra. Qualcuna è nuova di zecca; altre dichiarano una certa anzianità; quella della Francia sembra essere giunta da un campo di battaglia. I tecnici della radio e della TV lavorano accanitamente per stendere gli ultimi cavi che consentiranno la telecronaca diretta della manifestazione inaugurale. Sono le 22 passate ed in sala i* flashes *si susseguono senza interruzione; dive, divette e giovinette in cerca di popolarità si prestano al sacro rituale della « posa ». I cameramen lavorano in silenzio. Entrano in sala i protagonisti della serata, Zizi Jeanmaire, Roland Petit e Cyd Charisse. Le luci gradatamente si abbassano e nell'ombra scompaiono i diecimila garofani di Bordighera che addobbano la sala insieme con altrettanti gladioli. Nell'atrio sono rimasti solo le bronzee statue — temporaneamente importate al Lido da Lonero per dare clima all'atrio del Palazzo — e due carabinieri in alta uniforme. Il ciak è dato ed in sala stampa le Olivetti battono i primi servizi. Ne mancherà, però, uno al quale da tanti anni ci era familiare, quello di Mario Gromo, il maestro che ci ha lasciati e che Gino Visentini, in mattinata, ha ricordato con parole affettuose.*

25 AGOSTO

Ci si sveglia col desiderio di leggere quanto hanno scritto amici e colleghi a proposito della nuova gestione. I giorni che hanno preceduto l'apertura son stati prodighi di pettegolezzi, di sussurri maligni, di « top secret ». E' tempo di scorrere le prime impressioni. La sezione retrospettiva sta per aprire i suoi battenti e alle 9,30 *ci troviamo puntuali in sala Volpi per il primo film della rassegna dedicata al cinema britannico degli anni di guerra. Tra un colpo di cannone e l'altro ci guardiamo in giro: molti volti nuovi, per lo più giovanissimi. Il cinema fa dunque sempre nuovi proseliti e mai come in questi giorni d'agosto nascono i criti-*

ci ed i saggisti. Marcel Achard è nominato presidente della giuria ed i fotoreporters cercano rabbiosamente di eternarlo in una insolita immagine sulla terrazza dell'Excelsior (preferibilmente in compagnia di qualche ninfetta). E non è detto che non debbano riuscirci prima della fine del Festival. Lasciamo i compassati albionici della «retrospettiva» e giriamo per il Palazzo per ritrovare volti familiari: c'è Mario Natale, sempre occupatissimo, che non ha trovato di meglio che mutare la topografia del suo ufficio per difendersi dall'assalto dei troppi questuanti; ci sono Cagnato, Bazzoni e Bassotto: sempre gentili, cordiali e sorridenti. Eludono le domande indiscrete e paiono non accorgersi che tutti vorrebbero chiedere loro come si comporta il «nuovo» e come vedono il futuro della Mostra. Gli stands pubblicitari cominciano ad accogliere i soliti famelici collezionisti di foto e di brochures. Da un lato, brilla la taccagneria (ben nota) della signorina Lilly di Unifrance, dall'altro, splende la prodigalità dell'équipe DEAR, aristocraticamente isolata nelle sale del palazzetto Bevilacqua. Gabella e le sue cortesissime collaboratrici distribuiscono in simpatica confusione, foto, aperitivi e quaderni informativi. Ma la Mostra sta per iniziare e ci ritroviamo in sala per il primo film in concorso: Zavattini scherza con l'atomo e l'invito è parecchio stimolante.

26 AGOSTO

Da una parte imperversano i film di guerra britannici, con gli immancabili modelli ed i soliti attori (sembra di assistere ad una «personale» di John Mills), dall'altra, imperversano le conferenze stampa. Parlano gli jugoslavi, parlano i tedeschi, parlano sopra tutto i severi censori i quali danno inizio alle loro bordate. La proiezione di Shadows *nell'«informativa» ha dato la stura alle prime decise critiche all'operato della commissione di selezione. Carlo Bo ha lasciato il Lido da giorni, altri hanno volti poco familiari, per cui l'unico che, a strappi, è avvicinato è Ottavio Jemma, ma la stanchezza e lo stordimento per le tante ore passate in sala di proiezione che traspaiono dal suo viso consigliano anche i più feroci a rimandare l'assalto.*

I fotoreporters cercano affannosamente le grandi dive sulla spiaggia dell'Excelsior, nelle piazze di Venezia, nelle calli e nei campielli, ma la loro fatica non procura che la solita Rosanna Schiaffino (con madre). Anche quest'anno i divissimi hanno trascurato il Lido e gli schiavi della «Rollei» non si danno pace. Si accaniscono con i presenti pur sapendo che una istantanea di Silvio Noto che bacia galantemente la mano a Cyd Charisse servirà a poco e che neppure farà gola l'immagine di Vic Damone in simpatica compagnia (del resto neanche i suoi fans lo hanno riconosciuto all'ingresso la sera dell'inaugurazione). Arriva Curd Jürgens, con moglie, ed i flashes *si sprecano.*

27 AGOSTO

*Una certa aria di distensione sembra essere calata sul Lido. Il tono dei servizi in genere è sereno, le critiche non troppo feroci anche se i primi film presentati in concorso non hanno molto soddisfatto. Che le inattese affermazioni degli atleti azzurri impegnati nei giochi olimpici abbiano influito sull'umore degli inviati? A giudicare dal numero di quotidiani sportivi che l'edicola del Palazzo vende ogni giorno verrebbe di pensare che a molti interessi più la disciplina sportiva che quella artistica. Sotto il braccio, tra le brochures e le foto, fa capolino la «rosea» di Ambrosini e non di rado capita di infilarsi in un gruppetto (che si crede stia acutamente dissertando di specifici filmici e di forbici poetiche) ove si stanno accanitamente discutendo la errata volata di Lino Trapé e i folgoranti spunti finali di Gaiardoni. Che si provi invidia per chi riesce, nonostante l'affannosa vita del Festival, a seguire le telecronache dirette dagli stadi romani è ovvio, ché neppure a noi spiacerebbe alternare i film di guerra britannici con i nuotatori australiani e statunitensi oppure con gli atleti sovietici. Per la serata, che vedrà in lizza Billy Wilder con l'*Appartamento, *c'è parecchia attesa e l'arrivo della McLaine mobilita lo stato maggiore della DEAR oltre ad una miriade di fotografi. Per gli appassionati, la Sezione Culturale ha riservato un piatto prelibato:* La congiura dei Boiardi *di Eisenstein, ossia il seguito dell'*Ivan il Terribile, *che si preannuncia non poco stimolante per la parte finale a colori che, sino ad oggi, solo pochissimi hanno veduto. In serata tutti gli occhi si appuntano sulla simpatica Shirley che con quel suo visetto da topo ricorda più una studentessa in vacanza che una grande diva. E la giornata, per gli eletti, si conclude nelle sale dell'ala napoleonica del Museo Correr e San Marco ove ha luogo una cena fredda, «ad inviti», per festeggiare il film statunitense.*

28 AGOSTO

Già di buon mattino Mario Longardi, il publicity-man della Metro, è in agitazione per la presentazione pomeridiana del colossale Ben Hur. La caccia di biglietti di ora in ora diviene rabbiosa e, a giudicare dalle richieste, vien fatto di credere che ogni critico abbia portato con sé, al Lido, famiglia e prole. Ernesto G. Laura presenta alla stampa il suo volume «Il film cecoslovacco» edito sotto gli auspici della Mostra in una nuova collana che si prefigge di recare «contributi alla storia del cinema»; poi il cocktail stampa per La lunga notte del '43, primo film italiano in concorso, monopolizza l'attenzione di tutti. Qualcuno cerca di sapere per tempo se il regista sarà presente e, di conseguenza, se l'Associazione che riunisce gli autori cinematografici ha mutato atteggiamento nei confronti della Mostra. Le risposte sono evasive e per un attimo si crede che l'invito lanciato in extremis dall'ANICA abbia ottenuto buoni frutti. Ma l'attesa andrà delusa e l'esordiente Vancini non apparirà in serata al Palazzo. A far buona reclame al suo film intervengono invece Belinda Lee, Gabriele Ferzetti con moglie e Gino Cervi. La Mostra, con l'esordio italiano, si sveglia. Un primo scossone glielo aveva dato ieri Wilder, ma Vancini — con le molte polemiche che certo susciterà il suo film — l'ha ridestata completamente. Anche la mancata presenza del regista serve a ridestare polemiche che sembravano sopite e che il diplomatico intervento romano di Goffredo Lombardo pareva avere placato. Già si parla dell'assenza di Visconti e la tensione aumenta. Rientrando in albergo, ci sorprendiamo a sfasciare l'ultima caramella, tipo «Ben Hur», gentilmente offerta dalla Metro. E' la prima volta che ai critici viene riservato un tale signorile trattamento: un sacchetto di caramelle per addolcire la lunga attesa di una sequenza emozionante (quella della corsa delle bighe, s'intende) che arriva dopo tre ore di film.

29 AGOSTO

Quasi una settimana è trascorsa e cominciano ad apparire i primi bilanci: non sono troppo lusinghieri per una mostra d'arte e neppure un ottimista potrebbe sostenere che la partenza sia stata felice. Lonero sfugge abilmente alle domande insidiose e chi lo incontra nel corridoio che immette agli uffici del Palazzo non ha neppure il tempo di iniziare il discorso che già il direttore è scomparso. In serata è di scena l'URSS, con il Cielo di Leningrado, ma le campane già suonano a morto per questo film che non sembra riscuotere molta fiducia. Il richiamo pomeridiano del Dittatore di Chaplin fa riempire la sala del Palazzo come nelle sue giornate migliori. Risate e applausi si mischiano in un crescendo eccitante: Chaplin ridà dignità all'arte cinematografica e la presenza sullo schermo di una ingenua e sorridente Paulette Goddard ci consente di rimetterci dallo choc che ci hanno procurato le varie divette in bikini stese al sole sul cofano di un'automobile oppure originalmente immerse in acqua vestite. In casella troviamo per la prima volta una busta violacea, con su scritto El cochecito, che ci offre alcune notizie circa un film spagnolo di prossima programmazione. Ci sorprendiamo della tempestività (mancano ancora quattro giorni alla sua presentazione), ma ignoriamo che quella busta violacea ci perseguiterà, con esemplare stillicidio, per tutti i giorni restanti della Mostra. Ogni giorno una busta ed una notizia; e non mancheranno il disco con la colonna sonora, le fotografie, e persino la degustazione di un vino tipico.

30 AGOSTO

Al centro della curiosità — al posto dei grandi attori e delle grandi dive — è oggi un ragazzino, simpatico, bene educato e, una volta tanto, non canterino: si tratta di Lamorisse jr., figlio del regista omonimo e protagonista del Viaggio in pallone. E' cresciuto dai giorni del Palloncino rosso, ma non ha assunto arie e pose da enfant prodige. Ed è molto, visto che Venezia sembra esser divenuta quest'anno una temibile concorrente di Cannes per quanto riguarda lo schieramento di «starlettes» in cerca di popolarità e di gente disposta a credere ai loro precedenti artistici ed alla loro vocazione. Questa sera il buon Oreste Petrolini, l'impagabile e innappuntabile addetto al cerimoniale, non avrà dunque gravi problemi da risolvere per assegnare i posti riservati agli ospiti d'onore: c'è un solo ragazzino e tutti lo coccolano.

31 AGOSTO

Verso le 14 una insolita agitazione anima la hall del Palazzo: il fatto è ben strano ché, a quell'ora, tutto tace alla Mostra e, al massimo, è possibile scorgere qualche lucciola che sta facendo il pisolino nelle

comode poltrone dell'ingresso oppure qualche operatore di cabina che cerca ristoro tra i film del mattino e quelli del pomeriggio. Il mistero è presto svelato: nessun avvenimento d'eccezione, è solamente terminato — in orario sul previsto, del resto — il film giapponese presentato in anteprima ai critici dei quotidiani. Sembrano aver portato a termine una « sei giorni » e nessuno s'azzarda a chiedere loro notizie del film: hanno fretta di correre in albergo e pronto c'è il pullman della DEAR, accogliente e ben riscaldato. Intanto i film inglesi hanno chiuso il loro ciclo, senza rimpianti e senza emozioni. Neppure i più fanatici chiedono qualche visione supplementare. La proiezione pomeridiana del cecoslovacco Principio superiore *rimette in discussione l'operato della commissione di selezione. Qualche isolato sostiene che il film sia inferiore a* La colomba bianca, *iscritto in concorso, ma è presto messo a tacere. Alla sera, in Palazzo, la rituale e composta comparsa della delegazione giapponese: mancano nomi familiari, ma la rappresentanza è accolta con viva simpatia per il gusto e la misura che la distingue. Al confronto, persino la semplicissima Betsy Blair sembra un po' chiassosa. Quando termina il film, a notte inoltrata, mentre ci si avvia a gustare il « curry » di madame Laura Grant per festeggiare il film nipponico, qualcuno comincia a far previsioni ed a parlare di « leon d'oro ». Siamo dunque sulla buona strada?*

1 SETTEMBRE

Il Lido si è andato popolando di nomi popolari: sono arrivati Claudia Cardinale, la mulatta Marpessa Dawn, il duro Laurent Terzieff e il gruppo dei giovani « delfini ». In mattinata, ritorna sullo schermo della Volpi un nome caro agli studiosi del cinema: David Wark Griffith, il maestro del cinema muto al quale viene dedicata una ristretta « personale ». Cinque o più anni fa una tale occasione avrebbe fatto saltare di gioia i fanatici, ma oggi quasi tutti conoscono La nascita di una nazione *o* Intolerance. *Comunque, è sempre più piacevole e interessante rivedere Griffith anzichè i compassati film britannici di guerra. Nel pomeriggio, impersonato da Ernest Borgnine, appare sullo schermo del Palazzo uno degli eroi più cari alla gioventù: Nick Petrosino, l'intemerato avversario della Mano Nera. Con lui tornano alla mente tanti ricordi e pur se il Nick di Borgnine è molto diverso da come lo avevamo immaginato (è ben più borghese e pacioso) lo accettiamo egualmente con simpatia. Alla sera, folla delle grandi occasioni per la presentazione del secondo film italiano: il nome di Maselli esercita parecchio fascino sulla gente del gran mondo e lo sfoggio di toilettes è eccezionale. I « delfini » in carne ed ossa piacciono molto, il film meno.*

2 SETTEMBRE

Di buon mattino, compiendo la rituale visita al casellario, tra le solite brochures, fotografie e reclames diverse, troviamo una allettante immagine: cinque belle ragazze, con fare invitante (nell'immancabile costume da bagno), ci sorridono. Alla foto è allegato un foglio, scritto a mano, nel quale « un amico », ci avverte che « queste ragazze sono disposte a tutto *pur di arrivare ». Ma si tratta del solito pesce d'aprile, ché le « 5 girls 5 » sono le ambiziose protagoniste di un film di prossima programmazione. Frattanto sono giunti al Lido Raymond Pellegrin, Emmanuelle Riva e Melina Mercouri unitamente al regista Dassin. La tribunetta riservata agli attori nella sala del Palazzo si popola al pomeriggio per la presentazione di* Vento del Sud *dell'esordiente Provenzale. Manca il regista (fedele all'embargo dichiarato dall'A.N.A.C.), ma c'è Claudia Cardinale ed altra gente. La Cardinale quest'anno partecipa a ben tre film presentati a Venezia e sembra quasi impossibile che in così poco tempo abbia fatta tanta strada: ier l'altro era ancora una delle tante* misses *in cerca di popolarità. Ma il successo maggiore della giornata lo riscuote la simpaticissima Melina Mercouri, un'attrice greca non più giovanissima, ma tanto intelligente e brava. L'applauso che saluta la fine di* Mai di domenica *è il più nutrito e il più sincero che sino ad oggi abbia risuonato in Palazzo. Melina è commossa e si stringe accanto a Dassin, « suo » regista e compagno di lavoro. In serata, mentre ancora abbiamo negli occhi le immagini di Melina, così viva e così umana, si snodano lenti e composti i fotogrammi del film polacco. Son tre ore e più di battaglia, di violenze, di duelli e di brutalità. Ancora una volta la regola che sovrintende alla Mostra di quest'anno (essere tutti i film ben più lunghi del dovuto) ha avuto conferma.*

3 SETTEMBRE

Il clou della giornata è la conferenza stampa che la senatrice Merlin tiene nel pome-

riggio all'Excelsior, « a inviti », sul film Adua e le compagne. *Il tema scottante dell'opera di Pietrangeli fa accorrere gran gente. Il caso vuole che, nell'informativa, venga presentato un film giapponese non troppo discosto, nel tema, da quello italiano. Qualcuno azzarda qualche battuta di spirito e nella hall, al volo, cogliamo questa: « Vuol dire che quest'anno al Lido assegneranno il « lenone d'oro ». La giornata sta per finire quando una notizia scuote l'ambiente sonnolento: l'atteso film di Cayatte, secondo i solitamente bene informati, non sarebbe ancora pronto. Si dice pure che, nel caso mancasse Cayatte, verrebbe presentato l'ultimo film di Truffaut,* Non tirate sul pianista. *Qualche maligno si augura che l'avvocato-regista non faccia a tempo a portare a termire il suo lavoro. In serata, Angelo Rizzoli tiene banco con le « compagne » di Adua: ci sono Gina Rovere, Sandra Milo e Emmanuelle Riva. Manca Adua (la Signoret), ma la sua assenza era scontata.*

4 SETTEMBRE

E' domenica. Al Lido, nei giorni festivi, le comitive di gitanti cominciano ad arrivare di buon mattino e si accampano nella hall del Palazzo. Mangiano panini con salame e guardano attoniti i grandi ritratti delle dive. Poi cominciano a girare per gli stands pubblicitari e, ad un tratto, si ritrovano con le braccia colme di opuscoli, di brochures e di foglietti ciclostilati. E' la tipica mania del collezionista. In mattinata, s'apre la « personale » di Robert Bresson. E' presente il regista: un po' scontroso, molto elegante e compassato, ogni tanto getta indietro un ciuffo grigio di capelli che gli scende sulla fronte. E pure il pomeriggio è di Bresson, ché vengono presentati altri due suoi film tra cui Pickpocket. *Mentre in sala gli esteti si beano dietro alle immagini di quest'opera, nei corridoi della Mostra c'è agitazione: sta per arrivare sir Alec Guinness. Puntuale, alle* 17,30, *compare il baronetto e nasconde da perfetto gentleman la stanchezza che ha accumulato nelle ore precedenti. E' partito da Londra all'alba, è arrivato a Treviso alle* 15 *e due ore più tardi al Lido. Ha indossato eleganti pantaloni di flanella bianca, una maglietta azzurra e calzato un panama e si prepara ora ad accogliere il fuoco di fila dei giornalisti. Ma le polveri sono bagnate a giudicare dalle poche domande che gli vengono rivolte. La sua estrema compitezza mette in imbarazzo anche i più rotti al mestiere: sembra un aristocratico sceso, per un istante, tra gli « altri » per vedere come si vive nel mondo del cinema. In serata, attorniato da autentici suonatori di cornamusa, fa il suo ingresso in Palazzo. Alle* 4 *di mattino riparte per Londra dopo un week-end abbastanza faticoso. Al Lido, intanto, si parla di Coppa Volpi per il miglior attore. E del film di Cayatte che non arriverà.*

5 SETTEMBRE

Mentre ci si avvia alla Volpi, dove sta per iniziare la « personale » dedicata a Jean Grémillon, arrivano le ultime notizie a proposito di Cayatte: il film ci sarà. Quindi nessuna sostituzione, solo un ritardo (non certo bene accolto da quelli dei quotidiani) per la presentazione in anteprima alla stampa, ovviamente sotto l'occhio vigile di Gino Visentini che, in qualità di presidente del Sindacato dei critici cinematografici, svolge quest'anno anche funzioni di « commesso » durante le proiezioni. La giornata scorre lenta ed un diversivo è offerto dalla visione in saletta Pasinetti della Legge della tromba *uno strano film del quale è protagonista una certa Maria Boto, anche in panni maschili, domestica e cuoca del regista (così almeno dicono i beneinformati). Frattanto si chiarisce il mistero della mancata presenza del giurato Robert Aldrich il quale, cortesemente, si scusa per non essere venuto al Lido causa impegni di lavoro che lo hanno trattenuto, oltre il previsto, sul set del suo ultimo film. A muover le acque ci pensa il produttore Moris Ergas il quale trova il modo di fare a botte con un giornalista che si era permesso di dire la sua opinione circa alcuni fatti che riguardano il produttore in parola. Dagli schiaffoni si passa alle querele e quindi ai comunicati ufficiali. Cayatte riesce, finalmente a presentare il suo film e Charles Aznavour è il festeggiato di turno.*

6 SETTEMBRE

Siamo giunti all'ultima puntata del Festival, ché domani la giuria emetterà il suo verdetto e, logicamente, inizieranno le polemiche, i « se » e i « ma ». L'attenzione generale è calamitata dal film di Visconti e dal gran battage pubblicitario che è stato fatto. Tutto passa in seconda linea: gli arrivi dell'ultima ora, le polemiche sull'operato della Commissione di selezione, i pettegolezzi ed i « si dice ». Quasi non si parla neppure di Loneto. La XXI edizione sta vera-

mente per finire e nell'aria se ne avvertono i segni premonitori: agli stands si dà fondo alle ultime giacenze, alla DEAR si sprecano le fotografie e gli aperitivi (anche il caffè freddo ora vien servito), Ferreri brucia le ultime foto del Cochecito. *Nel pomeriggio grande ressa per procurarsi biglietti di invito per la sontuosa festa che Lombardo offrirà a bordo dell'« Ausonia », ancorata in bacino, per festeggiare* Rocco e i fratelli. *Come di rito la proiezione serale finisce a notte inoltrata, ma alla fine pochissimi restano a parlottare di fronte al Palazzo, tutti s'affrettano verso l'imbarcadero dello Excelsior ove partono i sessanta motoscafi che condurranno gli invitati alla festa della Titanus. A bordo c'è Visconti e con lui si congratulano amici e nemici. C'è aria di « Leon d'oro », ma i soliti scettici ricordano agli ottimisti il precedente di* Senso. *Alle prime luci dell'alba il Lido pullula di assonnati signori in giacca bianca che inutilmente ricercano un taxi o un filobus per tornare in albergo.*

7 SETTEMBRE

Mentre stiamo per entrare in sala Volpi per l'ultima puntata della « personale » di Grémillon arrivano le prime indiscrezioni: Rocco *non è piaciuto ad una parte della giuria e la maggioranza sta per orientarsi verso un'altra opera. Non diamo ascolto pensando si tratti del solito giochetto per agitare le acque. Nel pomeriggio successo pieno e sincero di* Kapò *di Pontecorvo che riceve un applauso finale lunghissimo. Terzieff e la Strasberg si abbracciano soddisfatti e commossi assieme a Montaldo e altri della produzione. Non pochi rimpiangono che questa opera non sia stata messa in concorso al posto di un altro film italiano. Mentre usciamo di sala ci passano affannosamente il verdetto: ha vinto Cayatte! Nessuno vuol credere a queste voci. Ma cominciano a circolare fischietti di ogni forma e tipo. Alla sera, in sala, la tensione è al limite. Ormai è deciso: Cayatte ha vinto il suo secondo Leon d'oro a distanza di dieci anni da* Giustizia è fatta. *Ripensando al titolo di questo film vien fatto di credere ad un triste gioco del destino. Fischi, urla, battimani, ululati, si mischiano e fanno levare il clamore alle stelle. Lombardo respinge il premio « speciale » per* Rocco, *le Olivetti battono pezzi roventi, il Ministro Folchi chiude rapidamente la serata. Poi c'è* Pollyanna, *il film di chiusura, ma pochi resistono sino alla fine. All'una tutto è silenzio in Palazzo. E' rimasto solo Gildo a contemplare i bronzei nudi « importati » e gli arazzi che, per quindici giorni, hanno coperto i vetri istoriati. Anche lui è triste. Non vorrebbe mai che finisse la Mostra. E soprattutto in questo modo.*

Due film per dieci critici

Nell'intento di dare — per maggiore informazione dei nostri lettori e per un'esigenza di obiettività — un quadro il più possibile esauriente della XXI Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, pubblichiamo le recensioni che dieci critici di giornali quotidiani hanno scritto, all'indomani della proiezione, sui due film più discussi della Mostra, Le passage du Rhin *di Cayatte e* Rocco e i suoi fratelli *di Visconti. Queste recensioni, stese prima che fosse noto il verdetto della giuria e frutto delle prime impressioni dettate dalla visione dei film, conservano un tono di autenticità e di immediatezza e — a parte il loro valore intrinseco e le affermazioni in esse contenute, che ovviamente non impegnano « Bianco e Nero » — hanno in ciò un particolare valore di documento.*

Le passage du Rhin

L'Avvenire d'Italia

Dall'Inghilterra alla Francia. Abbiamo lasciato alle spalle le vecchie, paurose torri scozzesi, grevi di fantasmi e di follia, ed ora ci aspetta la Francia con i suoi ricordi di guerra, i diversi destini dei suoi uomini impreparati e travolti moralmente dall'urto con problemi superiori alla loro formazione.

Le passage du Rhin (Il passaggio del Reno) è un film di Cayatte, il noto regista di *Giustizia è fatta* e di *Siamo tutti assassini* per non citare che i film più noti. Il racconto prende avvio dal crollo dell'esercito francese, sotto i colpi di maglio dell'esercito di Hitler. Lunghe colonne di prigionieri si dirigono verso la Germania. Sul ponte che attraversa il Reno si trovano vicini due uomini che si riveleranno molto diversi: Jean Durrieu, un vivace giornalista parigino che ha sostenuto con i suoi scritti la necessità della guerra contro i tedeschi, insomma, un intellettuale; e Roger Balland, un pasticcere, un uomo medio senza particolari aspirazioni, che non ha voluto la guerra, l'ha subita quando è stato necessario. La coppia ha vaghe somiglianze con l'altra di *La traversée de Paris,* ma applicata, anzichè al fronte interno, alla vita di prigionia.

(...) Quale dei due personaggi è un uomo libero? In realtà non si tratta tanto di distinguere fra due modi della libertà, quanto di opporre il mito della libertà, che non bada ai mezzi pur di preservarsi (e quindi, secondo Cayatte, non riesce a manifestarsi), al valore dell'umanità, che si rifiuta di usar male degli altri. Meglio fessi, dice il pasticciere, che farabutti.

L'opposizione è di per sè discutibile, avvocatesca, una delle pseudo questioni-limite cui Cayatte ci ha spesso abituati nel tempo. Il film è tutto sbilanciato a favore di

Roger Balland, cui è stato dato il volto semplice e simpatico di Charles Aznavour. Egli impersona l'eroismo degli antieroi, non è capace di combattere, ma è capace di vivere. Infatti, se non compie grandi gesti in prigionia per evadere dalla costrizione esterna, pubblica, alla fine ha il coraggio di evadere dalla casa, dalla moglie, cioè dalla prigione privata. Invece Jean Durrieu, così veemente difensore in pubblico della libertà, così insofferente della costrizione (la sua libertà è poter saltare dalla finestra se i tedeschi bussano alla porta), non è capace di difendere la sua libertà nella vita civile, e qui non ha più la forza di scelte libere.

Si può accettare in parte questo richiamo alla coerenza privata (non l'abbandono del tetto coniugale) purchè non diventi equivoco. E un equivoco grave è dire che tutta la libertà, tutta la moralità, si esercita nel rapporto di casa, e che l'esercizio dell'altra vale molto meno. E' facile, continuando,, finire con l'ironizzare contro gli assertori della patria libera e quindi minimizzare la Resistenza e tutto il resto; in fondo, è una ripetizione peggiorata del film di Allegret, citato sopra. Se esso risponde ad un modo antirettorico, polemico, di ripensare ad un certo periodo della Francia, e ai suoi eroi, Cayatte una volta di più conferma le partenze qualunquiste del suo anarchismo. Un film che vorrebbe indicare libertà più morali di quelle apparenti, è sradicato da ogni connessione religiosa e non riesce a stabilire il punto di ancoramento dei suoi valori.

E poi i suoi assolutismi finiscono nell'assurdo.

Il francese più libero è quello che trova la sua pace tornando al luogo della prigionia, il più compromesso è quello che si è comportato eroicamente. Sono appunto contrapposizioni dirette che possono sembrare divertenti e servono sempre a liberarci, per un caustico gioco paradossale, dalle convinzioni talvolta non ragionate ma prive di realtà e di aderenza morale.

Di queste sproporzioni, di questi squilibri, soffre profondamente il racconto, che pure ha alcune pagine suggestive. Specialmente la seconda parte è sconnessa, psicologicamente immotivata. Un continuato insistere in situazioni erotiche dice del resto come Cayatte abbia concepito questo film. Non si tratta più tanto di verità nuda, ma del nudo che fa spettacolo. L'esercitazione forense sente il freddo dei suoi sofismi reazionari, e cerca di ripararvi solleticando il pubblico, al quale offre il doppio piacere del bel mascalzone, esperto in amori rubati, e del personaggio buono, sentimentale come il Garrone deamicisiano.

Abbiamo detto di Charles Aznavour. Segnaliamo, è un dovere, Georges Rivière, e Nicole Courcelle. Chiediamo scusa ai lettori del discorso affrettato, ma abbiamo visto il film con estremo ritardo e, pare, anche contro il parere del regista, il quale non era favorevole alla presentazione alla XXI Mostra.

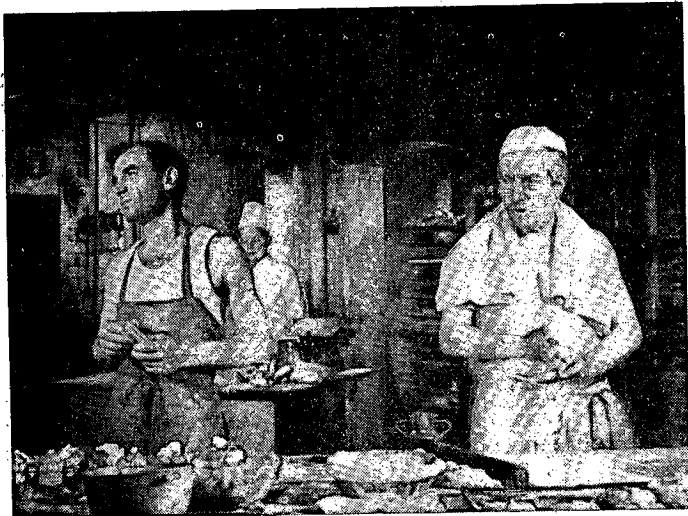
G. B. CAVALLARO

Il Corriere della Sera

Se la Mostra veneziana può veramente definirsi, come taluno dice, senza eccesso di immaginazione, l'Olimpiade del cinema, stasera siamo alla scherma. André Cayatte, il regista del lavoro francese in programma, *Le passage du Rhin* non tanto dirige il film quanto se ne serve a scopo agonistico; la sua arma non è la macchina da presa, è il fioretto. Da dieci anni in qua, ossia dal tempo di *Giustizia è fatta*, passando attraverso *Siamo tutti assassini, Prima del diluvio* e *Dossier noir,* egli non cessa di battersi contro qualcosa, e in modo particolare contro gli usuali criteri dell'amministrazione della giustizia. Come stoccatore, non sempre è preciso; se i suoi colpi vanno a segno (di punta, mai di taglio) è pur vero che si scopre troppo, lasciando agli avversari la possibilità della risposta dopo la parata. Ma è un generoso combattente; l'alta statura, il portamento eretto, l'occhio fiero sembrano anch'essi da spadaccino, sì che l'aspetto conferma le tendenze. (...)

Abbiamo visto con grande ritardo sull'orario consueto *Il passaggio del Reno,* non stupirà se saremo costretti a farne una sommaria e precipitosa valutazione. Calato, all'ultimo istante, da un cielo gonfio di nuvole nere, che spesso si dissolvevano in pioggia, il film non tollera altro esame che non sia quello fatto sulla falsariga delle sue intenzioni, espresse dallo stesso autore nelle ore di attesa. Dice, dunque, Cayatte di aver voluto dimostrare, stavolta, che la sola libertà per cui valga la pena battersi è la libertà interiore. (Ne esiste un'altra, diciamo, esteriore?). Egli ha raccontato la storia di due commilitoni, due soldati francesi prigionieri dei tedeschi, Roger, fornaio, e Jean, giornalista. Un rassegnato il primo, un fiero patriota l'altro. Jean evade, traversando a nuoto il Reno, corre a Londra, si batte per la resistenza: è, insomma, un gollista. Tornato a Parigi, scopre che la sua donna, Florence, è una collaborazionista; in casa sua, perciò, è uno sconfitto, ma fuor di casa è un glorioso vincitore, giacchè i tedeschi sono disfatti e i petainisti umiliati. Roger, invece, si affiata, nel villaggio dov'è prigioniero, con i tedeschi; e tanto si affiata che un romanzo d'amore può nascere fra lui e una ragazza del luogo, Helga. Ha in Francia una moglie, ma a guerra finita si avvede che l'incomprensione lo separa da lei; resterà nel villaggio tedesco, con Helga. Anche per Roger una sconfitta e una vittoria: battuto come collaborazionista è vincitore negli affetti.

L'idea di Cayatte è che il mo-

desto fornaio, combattente senza pennacchio, abbia trovato un margine di libertà più vasto e valido di quello concesso all'eroico Jean. La libertà ha parecchi aspetti, il più importante dei quali (dice sempre Cayatte) riguarda il nostro intimo; all'incirca, si può essere fisicamente in catene ma spiritualmente emancipati. Che questa tesi sia capziosa e che sia asserita per dare metafisiche giustificazioni alla casta dei

collaborazionisti, tuttora vivacemente aggressivi in Francia, sembra piuttosto evidente. E in quanto alla « libertà interiore » su cui il film insiste, perchè dovrebbe essere privilegio di chi ha rinunciato all'altra, senza aggettivi? Averle ambedue (se davvero ce ne sono due) non è più facile e desiderabile che averne una sola, da classificare fra i surrogati?

Sulla tesi del film, che sembra fatta apposta per accendere polemiche in Francia, tutte le riserve. Le sue idee appartengono a una specie di qualunquismo in cui lo interesse dell'individuo prevale sul bene della collettività, si chiami Patria o comunque. Sul modo come il film è stato realizzato (sebbene questo modo ripercuota l'impostazione concettuale, descrivendo idillicamente tutti buoni i tedeschi del villaggio e tutti cattivi o quasi, invece, i francesi della resistenza) assai meno riserve. E' un'opera da definire eccellente, con una sceneggiatura stringata, essenziale, coerente. Dialoghi intelligenti, fotografia di prim'ordine, interpretazione lodevole. Charles Aznavour, il Roger tranquillo e mite, non è meno bravo del brillante Georges Rivière, il giornalista focoso; nella sua parte ambigua della collaborazionista, a posto anche Nicole Courcel, quanto la tedeschina Cordula Trantow in quella di Helga.

Il passaggio del Reno non sarebbe un film di Cayatte se non fosse vivace polemico, destinato a suscitare un vespaio. Il nostro compito non è tanto di discutere il bagaglio delle idee politiche del regista quanto quello di definire i valori del film; quelle possono riuscire sgradevoli, ma questi sono, in assoluto, da considerare ottimi. In due ore di proiezione, non un attimo di fiacchezza. Cayatte avrà il suo da fare per difendere i concetti che il film esprime, ma risulterà difficile negargli il merito di aver attuato un'opera tesa, fervida, esteticamente con le carte in regola.

ARTURO LANOCITA

Il Giornale d'Italia

...Quanto all'importanza e al valore del film, il regista francese non mostrava alcuna preoccupazione. Cayatte è sicuro e convinto di tutto quello che fa, ma solo apparentemente. In sostanza non manca affatto d'incertezza, di dubbi, di pentimenti. Lo ha dimostrato proprio con questo *Passaggio del Reno*, che fino all'ultimo, e cioè fino a qualche ora prima della sua presentazione, ha subito delle rimanipolazioni.

La storia che racconta non è molto convincente e neppure molto chiara. E' una storia di guerra, dell'ultima guerra, al contrario di quanto si è visto sinora nel cinema su questo argomento, Cayatte intende dimostrare la vanità della Resistenza, il sacrificio a fin di bene del collaborazionismo, almeno in senso privato, e l'umanitarismo dei tedeschi nei confronti dei prigionieri di guerra. I documenti inoppugnabili che provano quasi esattamente l'inverso, non hanno nessuna importanza per Cayatte. Egli li ignora, come se le testimonianze storiche non esistessero.

...Non mi pare nemmeno il caso di discutere una vicenda che si presenta del tutto improbabile. A giudicare dai suoi ultimi film, Cayate si ostina a raccontare storie nelle quali crede soltanto lui, che pretendono di essere la verita rivelata ma che non stanno nè in cielo nè in terra. Questo dipende da scarsa intuizione della realtà, comune a tutti i retori, e da incapacità di rappresentarla con mezzi narrativi. I film di Cayatte non sono film, bensì dimostrazioni, che però non dimostrano un bel niente perchè il cinema non è la matematica. I personaggi del *Passaggio del Reno* non obbediscono alla loro volontà ma a quella del regista, che li muove come pedine sulla scacchiera. E, oltre tutto, senza ritmo, senza uno stile. Un brutto film che sarebbe stato meglio non accettare a Venezia. Degli interpreti mi ha convinto solo Charles Aznavour, Georges Rivière, Nicole Courcel e Cordula Trantow figurano in modo scialbo e impersonale.

GINO VISENTINI

Il Giorno

Tra i registi francesi di mezza età, André Cayatte ha sempre occupato un posto a parte. E', come autore, un contenutista, cioè uno che non si preoccupa molto di psicologie, di problemi formali ed espressivi. Egli cerca assiduamente una tesi da difendere contro venti e maree. Qualche volta gli va bene come nel suo miglior film, quello contro la pena di morte, *Siamo tutti assassini*. Più spesso l'enfasi che gli è naturale, quel tanto di « gridato », e insomma di plebeo che è nel suo temperamento, sciupa gli effetti migliori, riducendo i suoi film a « fondi », non sempre limpidi, di quotidiani di partito. Un altro difetto che ha Cayatte è la mancanza di chiaroscuro. E' un regista che non soltanto deve dir tutto quello che gli

sta sullo stomaco, ma che deve dirlo con pedantesca iterazione. Non è un uomo « intelligente » (come lo è, per intenderci, Aldous Huxley in letteratura o Bresson, di cui abbiamo visto ieri nella sezione informativa un interessante *Pickpocket*) ma un tipo eloquente. Gli manca, direbbe Pascal, l'« esprit de finesse ».

A lungo andare, tuttavia, l'ottimo Cayatte s'è trovato con le spalle al muro. Nella Francia di oggi non è facile, almeno attraverso il linguaggio del cinema, esprimere posizioni polemiche. Non è che manchino i problemi da risolvere. Caso mai ce ne sono troppi, dall'Algeria alla tortura. Ma ciò che le autorità golliste tollerano a malapena in giornali, riviste e libri è, al solito, tabù per il cinematografo. Moralista com'è, impaziente di dire la sua, Cayatte nel *Passaggio del Reno* che abbiamo visto questa sera, ha aggirato l'ostacolo mostrando due fallimenti individuali, entrambi patetici, ma che sono il simbolo di una situazione generale. Son due francesi d'oggi che danno le dimissioni. uno, un tipo semplice, dall'ordine antico; l'altro, un intellettuale, dalla felicità. A questa stregua, è evidente che il titolo, *Il passaggio del Reno*, non è che un titolo a chiave; il limite che divide Francia e Germania è anche quello che separa due diverse concezioni della felicità e della vita. E' ovviamente molto significativo, secondo Cayatte, che sia l'intellettuale a imboccare quella parte del ponte che è quella sbagliata.

...Cayatte è più bravo come cineasta che come ideologo ed appare migliore come avvocato che come cineasta. *Il passaggio del Reno* è un film abbastanza piacevole, ma alla riflessione appare di una debolezza sconcertante. Molti lo chiamerebbero addirittura qualunquista. Cosa vuol dire che alla fine del racconto il mite Roger ha più fortuna di Jean? Non vuole dire nulla, a parte il fatto che un intellettuale come Jean ha sempre la possibilità di scelte ulteriori, donne comprese. Forse senza volerlo, il regista finisce per suggerire che le guerre sono inutili, e che il sacrificio dei morti per la libertà porta ai compromessi di domani ignominiosi. Qui vien negato il doloroso cammino della storia.

Cayatte ha voluto probabilmente fare opera di moralista, ma il soggetto (ecco perchè abbiamo detto che è un abile avvocato) è buono a leggersi in fretta, proprio come certe arringhe di difensori che sembrano, sul momento, così giuste, e che invece non sono composte che di vuote parole e non sono, infine, nulla di nulla.

Perciò pollice verso anche contro questo *Passaggio del Reno* che vuol affratellare i buoni di qua e di là del fiume — e su questo siamo d'accordo —, ma vuol anche far dimenticare che nella sanguinosa guerra civile che ha diviso per cinque anni l'Europa c'era chi combatteva per una causa giusta e chi per quella sbagliata.

« Tutto comprendere è tutto perdonare », diceva ancora Pascal, ma ciò che è accettabile nel campo della morale può diventare nefasto nella sfera dell'arte. Ci vuole un minimo di cattiveria per scrivere un buon libro, perchè l'artista deve ricordarsi che il male esiste. E anche per dirigere un buon film.

PIETRO BIANCHI

La Notte

Tranquillamente convinti che André Cayatte non abbia mai diretto un bel film (il migliore rimane ancora a nostro avviso *Gli amanti di Verona*), non nutrivamo fiducia in *Le passage du Rhin*. Non siamo, perciò, rimasti delusi nel constatare che è un'opera mediocre sul piano artistico, ambigua e un po' scivolosa nei suoi significati.

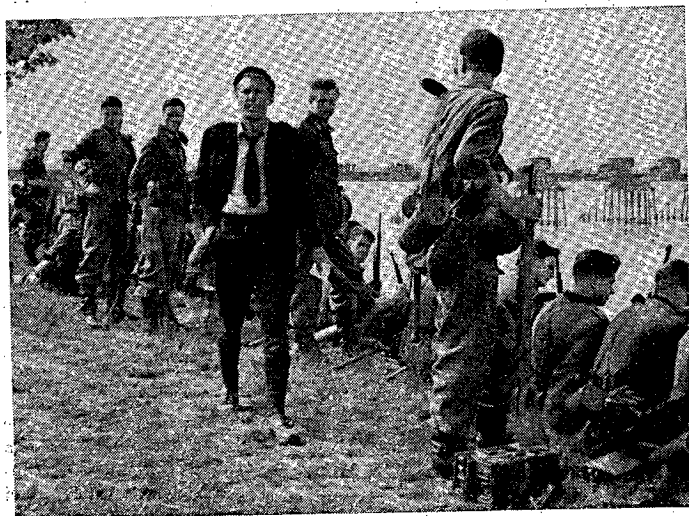
Bisognerebbe intanto, domandarsi che senso dobbiamo attribuire a questa esposizione parallela delle vicende di due prigionieri di guerra francesi, un intelligente e dinamico giornalista e un mite, dimesso pasticcere. Ma è un quesito pertinente? Esiste un preciso significato ideologico nella contrapposizione dei due personaggi e delle loro odissee?

...E' chiaro che il vero protagonista del film è il pasticciere, il bravo Aznavour. Lo è soltanto perchè la sua vicenda è più originale e narrativamente più riuscita dell'altra, inutilmente affastellata e melodrammatica? O perchè attraverso questo personaggio Cayatte vuole condurre un discorso umanitario pacifista, internazionalista di vaga ispirazione evangelica: beati gli umili...?

Sarebbe, il suo, un discorso o ingenuo o sospetto. Considerato in se stesso, il caso del pasticciere è curioso e umanissimo, ma trasferito su un piano etico cioè universale, diventa astratto e antistorico prima ancora che censurabile: che cosa sarebbe successo se tutti i francesi si fossero comportati come lui?

Bisognerebbe, d'altronde, domandarsi perchè la vicenda del giornalista, come l'abbiamo vista sullo schermo nella copia francese approntata all'ultimo momento, sia così diversa, nella parte conclusiva, da quella esposta nei riassunti distribuiti alla stampa.

Dobbiamo concludere che Cayatte ha modificato i fatti nel timore che rendendo troppo antipatica la figura dell'intellettuale il suo film potesse essere interpretato come una critica alla Resistenza?

Sul suo effettivo valore, invece, non c'è da dubitare: è un racconto abborracciato, diretto senza stile e recitato senza convinzione: anche

se trova, descrivendo il pasticciere alle prese con i civili tedeschi, qualche pagina di sommessa e sincera commozione.

MORANDO MORANDINI

Il Paese

...Cayatte è famoso come autore di film a tesi. E anche questo film evidentemente, ha una sua tesi. Quale essa sia non è difficile scoprire. E' una tesi che a prima vista si potrebbe definire qualunquista ma che ha una sua precisa collocazione nella nuova condotta morale gollista. Perchè mai le simpatie dello spettatore dovrebbero andare a Roger invece che a Jean? Jean è un combattente, è realmente un eroe, è uno che crede in quello che fa, e lo fa bene, con coraggio e con coerenza nelle decisioni. Per di più egli è dalla parte giusta, cioè della parte della Francia antifascista contro la Francia collaborazionista e contro il nazismo. Roger invece, a parte la simpatia che ispira l'attore, non può essere definito altro che come un vile, un uomo incapace di decisioni non dico eroiche, ma civilmente sane. Stare dalla parte di Roger significa stare, senza alcun dubbio, dalla parte dei nazisti. Non si può essere equivoci quando si affronta questo tema, non si può dire che il problema è « un altro ». Guardate come Cayatte, inevitabilmente, debba presentare con simpatia e con illegittima commozione i tedeschi che vanno alla guerra. Guardate invece come debba presentare con freddezza i combattenti della Francia libera. La contrapposizione tra l'intellettuale che crede di poter scegliere, e invece è schiavo della « politica », e il sempliciotto che « non sa di politica » ma si comporta onestamente con i tedeschi che lo ospitano, è pazzesca: perchè quei tedeschi non lo ospitano, no: lo tengono prigioniero. E questo Roger altro non è che un « cooperatore ». Diciamo pane al pane, e non stiamo a gingillarci con atteggiamenti falsamente moralistici.

Un film di questo genere ci offre la più degna atmosfera per il flirt tra De Gaulle e Adenauer. Tutto sommato non ci interessa più di un discorso di Malraux. E poi il linguaggio di Cayatte è vecchio e stantio, senza un minimo soffio di poesia, di commozione, di verità. Tutto è enunciato programmaticamente, tutto è sciatto. Non doveva avere dubbi sul finale, Cayatte. Doveva avere dubbi su tutto il film, sulla Francia, su se stesso.

TOMMASO CHIARETTI

Il Popolo

E' stato proiettato il tredicesimo film in concorso, il *Passaggio del Reno*. La copia dell'opera per motivi confusamente spiegati in una imbarazzata conferenza stampa, è giunta solo all'ultimo momento, impedendoci quindi di scrivere del film con la dovuta attenzione. Ricorderemo però che André Cayatte, il regista francese che portò a casa da Venezia un « Leone » per *Giustizia è fatta,* conferma anche in questa sua opera la predilezione per un cinema ideologico di ampio respiro.

Qui ad essere chiamati in causa sono addirittura la coscienza europea e l'abbattimento per ora ideale delle frontiere dell'affermazione di una libertà individuale che non conosce barriere o linee di contatto universalmente valide. Dei due eroi del film, chiamati a sostenere, a dir il vero in modo non del tutto convincente, questi e altri secondari motivi, l'uno Jean è giornalista di grandi ambizioni, intelligente, capace, deciso a costruire con le sue mani il proprio avvenire; l'altro, Roger, è un fornaio umile e modesto che si lascia trascinare dagli avvenimenti cercando di uscirne con il minor danno possibile.

Avviene così che dei due, prigionieri dei tedeschi, l'uno cerchi la libertà e la raggiunga e l'altro accetti supinamente la prigionia. Jean ha scelto la via della coraggiosa avventura. Roger quella della mite rassegnazione.

...Non conta, sembra dire il film, la direzione in cui uno cerca la propria libertà, contano i sentimenti che questa ricerca guidano e indirizzano.

Ma sono poi questi sentimenti a risultare, in un film agile e sorretto da un abilissimo mestiere, scarsamente persuasivi e a non chiarirsi nel disegno dei personag-

gi, nè, soprattutto, nelle intenzioni del regista. Che ci ha dato un film dove l'apparente cordialità, l'accattivante umanità del personaggio chiave, il modesto e leale Roger, non arrivano a nascondere una certa ambiguità di impostazione. Certo, ognuno deve ragionare con la sua testa, non cedere a sovrastrutture e a conformismi, ma il pacifismo e l'europeismo da cui il film sembra prendere le mosse, finiscono con lo snaturarsi in un *carpe diem* dietro cui aleggia l'ombra squallida del qualunquismo o, addirittura, l'immagine di recenti posizioni francesi in merito alla politica interna e a quella internazionale. Queste spesso confuse, ma non filtrate intenzioni, danneggiano il film e fanno sì che una serie di episodi, alcuni dei quali colti con psicologia sottile e realizzati in un linguaggio cinematografico egregio (anche se non sempre così sobrio, come sarebbe lecito attendersi da un regista della statura di Cayatte) finiscano con il dar vita a un film che non persuade. Malgrado le qualità della regia e quelle della recitazione, che vede tra gli altri un bravissimo Charles Aznavour.

PAOLO VALMARANA

Il Resto del Carlino

Qual'è la tesi del *Passaggio del Reno?* L'ex avvocato del foro parigino ha dato mostra di sorprendersi della domanda. « Perchè? Dovrebb'esserci una tesi? Ma io non ho mai fatto film a tesi, tranne uno: *Siamo tutti assassini.* Negli altri, sono stati i critici, a trovare la tesi... Tant'è vero che io l'ho scoperta soltanto leggendo i loro articoli. Non saprei dirvi perciò — ha soggiunto maliziosamente Cayatte — se il mio nuovo film abbia una tesi. Può darsi che voi ce la vediate anche questa volta ». Più tardi, si è saputo che il regista, risentito per certe voci giuntegli all'orecchio circa il comportamento che avrebbero tenuto i giornalisti nei confronti del suo film, minacciava addirittura di ritirarlo dalla competizione. Per fortuna, gli organizzatori sono riusciti a placarlo: e *Il passaggio del Reno* ha avuto il suo varo.

(...) Non faremo a Cayatte il torto di cercare nel suo film la tesi che egli nega di averci messo. Rileveremo soltanto come se ne tragga l'impressione che abbia inteso dimostrare — spingendosi, ancora una volta, sulla strada dei suoi brillanti paradossi — quanto sia relativo il concetto di libertà: può succedere che uno trovi la « sua » libertà perfino nella prigionia, e che un altro la perda proprio nel momento in cui pensava di essersi sottratto per sempre alle catene.

Non è una grande scoperta; ma Cayatte ha il merito di averla calata in un racconto interessante, ricco di spunti, congegnato con abilità. Un po' lungo e diluito, troppo forse, secondo il difetto comune a buona parte dei film di questo festival: dura più di due ore, e in verità gli ultimi trenta minuti risultano alquanto grevi, chè la narrazione vi si fa lenta, stentata, macchinosa, come se il nostro pur disinvolto autore non riuscisse a trovare la via della conclusione.

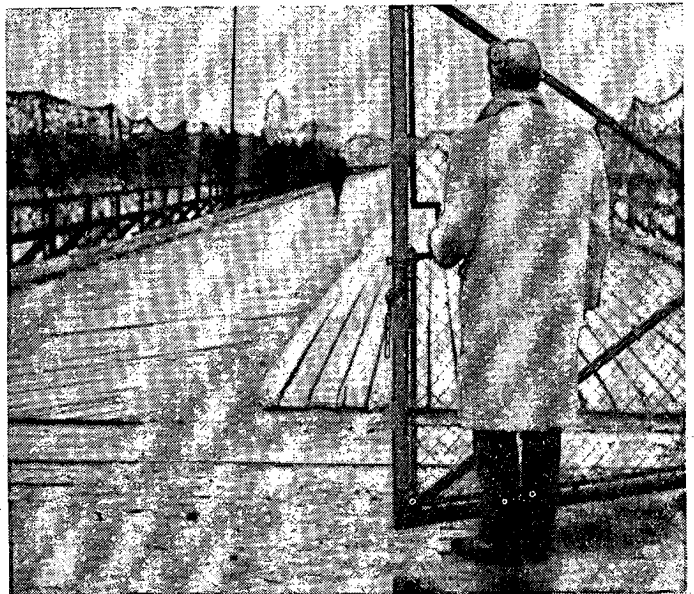
Seducono soprattutto le pagine dedicate alla vita di Roger, l'ex pasticcere, nel piccolo villaggio tedesco. Vibrano, in esse, accenti di una idillica, irreale, e tuttavia sentita umanità. Accenti che il mite volto di Aznavour, e la sua recitazione così dimessa, così discreta, così vera, concorrono a rendere più persuasivi ed attendibili. Lodevole è anche la prestazione di Georges Rivière. Il fascino femminile è rappresentato dalla bella Nicole Courcel e dalla fresca Cordula Trantow, che, in una scena naturalmente assai commentata si fa strappare — per poter esibire anche riposte grazie — le vesti di dosso.

DARIO ZANELLI

Il Tempo

Un film, questo *Passaggio del Reno,* di molto interesse, degno soprattutto di rilievo per le polemiche intenzioni « contenutistiche » che ci rivela: Cayatte, infatti, è un regista « con messaggi », e anche questa volta il messaggio, vivacissimo e deciso, non poteva mancare. Qual'è? Si parla tanto di libertà — dice Cayatte — e per la libertà si fanno tante cose, si affrontano tanti sacrifici, ma cos'è realmente questa libertà? E' quella politica per la quale tanto sangue è stato versato, o è soprattutto quella individuale che ogni uomo si conquista da solo, nell'ambito della propria vita privata e, soprattutto, in funzione di questa vita privata? Per quanto sembri strano, Cayatte pare decisamente optare per questa seconda libertà e con il piglio dialettico che gli conosciamo ci mette di fronte a due « vite parallele » dai destini diametralmente opposti, quella di Jean, giovane intellettuale pieno di ambizione, e quella di Roger, un fornaio dagli immediati interessi borghesi. (...)

La vera libertà, perciò, sarebbe il conseguimento delle più immediate aspirazioni del cuore: tutto il resto è solo apparenza, vana apparenza e può addirittura diventare schiavitù.

A enunciarla così, questa tesi sembrerebbe in parte egocentrica perché contiene in sé il rischio di negare la bellezza dei sacrifici che un individuo compie per l'ideale

migliore e superiore: Cayatte, però, ha saputo proporcela con un così vasto respiro drammatico e, soprattutto, con una umanità così generosamente aperta agli ideali migliori di fratellanza fra i popoli che le riserve in gran parte cadono e i consensi, almeno in linea di massima (come hanno dimostrato stasera i vivaci applausi del pubblico veneziano), non possono non essere che unanimi.

Quanto calore, infatti, e quanta delicatezza in quegli episodi che, quasi a ideale e meno amara convinzione di *La grande illusione,* ci raccontano la vita di Roger in Germania, quanto garbo nel disegno di quei difficili rapporti con un nemico che ha gli stessi problemi intimi e familiari del prigioniero, gli stessi drammi, gli stessi dolori, e quanta fertilità drammatica in quel racconto che, alternando sapientemente le due vite, riesce a far scaturire da entrambe una somma di emozioni dosate con assoluto rigore, in un clima altamente e profondamente lirico, sobrio e quasi austero a un tempo. Ed è un nuovo Cayatte quello che abbiamo visto questa sera a Venezia, ma è un Cayatte il cui rinnovato fervore narrativo e polemico non ci fa certo rimpiangere i momenti, pur tanto ispirati, del suo celebre *Giustizia è fatta.*

Concorre a questo felice risultato la interpretazione di Charles Aznavour nelle vesti di Roger: umile, dimesso, senza voli né retorica, l'equilibrio della sua recitazione rispecchia l'equilibrio del film, la sua compiuta armonia, la sua salda misura. Ancora un bel successo francese, perciò, e un successo di cui probabilmente la giuria dovrà tener conto.

GIAN LUIGI RONDI

L'Unità

A qualche anno di distanza dall'impossibile film d'avventure *Occhio per occhio* (regolarmente accettato alla Mostra), *Il passaggio del Reno* segna il ritorno di André Cayatte a un cinema di idee, di problemi. Il tema, dopo quello della giustizia da lui trattato nella trilogia *Giustizia è fatta, Siamo tutti assassini, Fascicolo nero,* è quello della libertà. Il progetto non è recente, e il regista ha lavorato a lungo alla sceneggiatura, che infatti abbraccia, come un affresco, non soltanto il periodo della ultima guerra mondiale, ma anche il « dopo ».

Due sono gli eroi principali del film, entrambi francesi e prigionieri di guerra, che si conoscono, come dice il titolo, traversando il Reno su un ponte. Il primo, Roger (interpretato dal piccolo Charles Aznavour, un cantante che si sta affermando tra gli interpreti più sensibili del cinema d'oltralpe), che di mestiere faceva il pasticcere e lavorava tutto l'anno in uno scantinato, si ritrova in Germania signore assoluto del villaggio abbandonato da tutti gli uomini chiamati successivamente al fronte. Per Helga, la tedeschina che lo ama, e che non ha che lui dopo la perdita dei genitori, Roger è tutto; e a lei egli ritornerà dopo aver rivisto la patria, la pasticceria del suocero la moglie che pensa solo al denaro. Per il piccolo pasticcere la libertà significa vivere accanto a qualcuno che ha bisogno di lui, che lo fa sentire indispensabile.

Un'altra concezione della libertà entra, secondo Cayatte, in conflitto con questa attraverso il secondo personaggio, Jean (Georges Rivière). Jean, a differenza dello incolto pasticcere, è un giornalista, che combatte per un ideale, e con la testa piena di problemi. Non ha subìto la guerra: l'ha fatta, perchè ha sentito che non vi sarebbero state nè libertà, nè pace, con il nazismo al potere. E' caduto nelle mani del nemico e non pensa che a una cosa: sfuggirgli. In questo egli somiglia agli eroi della *Grande illusione* di Renoir. E infatti, per evadere, affronta ogni rischio, e passa ancora una volta il Reno. Poi continua a lottare nella Resistenza, prima a Londra, quindi a Parigi, nei giorni della liberazione.

Ma la liberazione non significa la libertà, per Jean. Infatti, divenuto direttore di un giornale patriottico, egli non può sposare la donna che ama, perchè è stata collaborazionista. O la donna, o il giornale. Jean decide per la donna e si dimette dal giornale; intanto accompagna il suo amico Roger, che ha scelto la libertà in Germania, al ponte sul Reno. Salutandolo, Jean — il quale non sa ancora che la sua donna lo ha lasciato per non rovinargli la «carriera» — si accorge che la propria libertà, per la quale aveva combattuto, non vuol dire niente.

E' un vero peccato che il film si concluda qui, e che Cayatte, già che era sulla strada, non abbia proseguito fino ai giorni nostri. Oggi Jean sarebbe certamente il direttore di un giornale gollista, e Roger, con la sua bonomia, non si accorgerebbe nemmeno di servire il riarmo della Germania di Bonn.

Di morale gollista, scioccamente rinunciataria, è infatti intriso l'intero film. *Il passaggio del Reno* voleva essere un affresco, nelle intenzioni del regista, ed è soltanto una serie di quadretti, legati insieme da una contrapposizione ideologica puerile. Cosicchè anche il verismo nella descrizione ambientale, l'umorismo con cui sono raffigurati i rapporti dei prigionieri francesi coi tedeschi, la buona interpretazione complessiva (specialmente delle attrici: Cordula Trantow, la tedeschina, e Nicole Courcel, la collaborazionista), vengono sommersi da un qualunquismo deteriore.

Un film, oseremo dire, che poteva essere giudicato anche prima di esser visto, dalle sole linee del soggetto (che naturalmente non conoscevamo, quando speravamo in esso). Ma i selezionatori veneziani hanno dovuto vederlo, per prenderlo. E Cayatte ha fatto venire a tutti il batticuore, ma soltanto col suo arrivo all'ultimo momento.

UGO CASIRAGHI

Rocco e i suoi fratelli

L'Avvenire d'Italia

Se è vero, come sembra, che questo festival abbia una sola candidatura al Leone d'Oro, il candidato è proprio il film di Visconti, *Rocco e i suoi fratelli.*

Visconti, al Lido di Venezia, pur avendo riportato qualche premio, non ha mai avuto eccessiva fortuna, come e più di molti altri registi italiani, fra i maggiori (basti pensare a Fellini, a Lattuada, a Soldati, a Germi, a De Sica, ad Antonioni). Eppure, fedele alla mistica della consacrazione veneziana, vi ha portato, nel dopoguerra, tutti i suoi film, meno *Bellissima.* Nel 1948 *La terra trema, nel* 1953 *Senso,* nel 1957 *Le notti bianche.* Visconti fa un film ogni tre anni, è una quinta cinematografica fra palcoscenici di prosa e di lirica. Da *Le notti bianche* ad oggi ha diretto, per il teatro, lavori di Miller, Diego Fabbri, Wolfe, Gibson, e la « Sonnambula » di Bellini. Queste regie lo caricano di suggestioni varie, che poi si trovano stemperate nei film, in altre regie.

E' il segreto di quello che viene chiamato un metodo di realismo che si esprime attraverso la cultura, dilatando cioè i fatti e i sentimenti nelle loro connessioni con la memoria letteraria, pittorica, drammatica, musicale, o con i grandi miti tragici, con le epopee, i simboli, i grandi cicli biblici.

Siccome Visconti, nel film, a differenza di ciò che fa a teatro, racconta storie e uomini esclusivamente italiani, il confronto con altri umori, il ricordo di analogie, l'uso di particolari riferimenti diviene per lui un modo per superare (cioè per capire più ampiamente) il mondo narrato. Le equivalenze, che sembrano aggiunte dall'esterno, diventano non solo potenti suggestioni, ma interpretazioni estetiche, che si realizzano come incisive invenzioni formali. Questo fu il senso più importante della rivoluzione che il suo primo film *Ossessione* portò nel provincialissimo cinema italiano. D'altra parte qui si trovò anche il limite, o sembrò di trovarlo, di Visconti. La mediazione culturale, se era una precisa ragione di bellezza e di consapevolezza critica, sembrò, ne *La terra trema* fare come un velo tra realtà e trasfigurazione, in un certo senso congelando la cronaca dei personaggi di Acitrezza nelle cadenze inesorabili di una mitologia. Climi diversi, il fatalismo e l'ottimismo marxista, scontravano i loro schemi senza arrendersi.

Dopo *La terra trema* Visconti ha tentato esperienze opposte. Con *Bellissima*, la storia popolare; con *Senso* e le *Notti bianche* l'uscita dagli schermi del neorealismo attraverso più ampie e dichiarate aperture storiche e letterarie; si è parlato di realismo, ma è più giusto dire che in questo Visconti ha ripreso la grande strada della cultura italiana, quella che va da De Sanctis a Manzoni e Verga.

Tuttavia *Senso*, e soprattutto lo elegante rarefatto, *Le notti bianche* sembrò parlare più di Visconti che della realtà, come per un bisogno di chiarimento interno che impediva una piena oggettività di interessi e di umori.

Visconti (è l'immagine diffusa) faceva in questi film la sua testimonianza. Assisteva allo scontro, dentro e intorno a lui, di due mondi, uno che muore nella sua corruzione, un mondo romantico, idealistico, premarxista, ed uno nuovo che nasce nel vaticinio e nella speranza, più ancora che nella realtà. Visconti è fermo fra i due mondi, rappresenta il suo dramma creandogli palcoscenici aristocratici: la storia risorgimentale, il romanticismo dostoewschiano. E', in questo senso, un profanatore di romanticismi, mentre gli riesce debole l'incarnazione degli uomini nuovi.

Naturalmente i discorsi critici vertono sempre e solo sui registi, e invece, anche nel caso di un creatore personalissimo come Visconti, bisogna parlare di una « équipe », dove, oltre a Pratolini, e Visconti, troviamo la grande organizzatrice di idee altrui come dice un quotidiano del mattino, Suso Cecchi D'Amico, e poi Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa; anche l'operatore Rotunno, il costumista Tosi, il fotografo Ronald e l'autore de montaggio, Serandrei, sono ormai collaboratori stabili di Visconti, mentre cambiano, regolarmente, gli attori. Ma è soprattutto Suso D'Amico, da *Bellissima* in poi, a far proprii gli umori viscontiani, elaborandone i temi, proponendone i personaggi.

In *Rocco e i suoi fratelli* gli sceneggiatori hanno elaborato ciascuno un personaggio e una parte della storia. Il soggetto del film è ispirato, come saprete, al recente libro di Giovanni Testori, « Il ponte della Ghisolfa ».

I racconti de « Il ponte della Ghisolfa » come i successivi « La Gilda del Mac Mahon », raccolti sotto la voce unica « I segreti di Milano » sono una galleria di personaggi mediocri; nella loro coscienza, come scriveva giustamente il critico Valerio Volpini, non c'è quasi mai un problema che vada al di là della loro presenza naturalistica e creaturale; meccanici, baristi, teppisti, operaie, prostitute, sfaccendati di basso conio, assumono una loro presenza, una dolorante esistenza negata ad ogni ragione sociale o spirituale. In termini marxisti si potrebbe parlare di sottoproletariato e cattolicamente di anime che non sanno nulla della redenzione. Realtà totalmente orizzontale che però ha il colore della vita per l'incalzare continuo delle umiliazioni, delle viltà, degli atti più mortificanti, da cui deriva la dimostrazione per assurdo della loro disperata esistenza.

Rocco e i suoi fratelli riceve il suo nucleo centrale appunto dal racconto che dà il titolo al film, e ne è l'interpretazione. In un certo senso, se *La terra trema* era una specie di interpretazione marxista dei « Malavoglia », si può dire che *Rocco e i suoi fratelli* è una interpretazione in chiave verghiana, e quindi in cadenze di romanzo e in personaggi veristi, del libro di Testori.

Il film prende inizio dalla decisione di Rosaria, una madre lucana cui è morto il marito, ostinato coltivatore di un insufficiente pezzo di terra. Parte, con i quattro figli, e si trasferisce a Milano dove li ha preceduti il maggiore dei figli, Vincenzo. Rosaria è una donna energica, forte, testarda, gli altri quattro figli sono Simone, Rocco, Ciro, Luca. Rosaria, che si sente padrona assoluta dei figli, li vuole impiegare tutti nella grande impresa della liberazione dal bisogno, senza rendersi conto delle loro diverse disposizioni; un problema che si poneva in Lucania, dove la famiglia era tutta unita in una unica miseria e non c'era libertà di scelta.

Simone, il figlio diletto, il più spavaldo, tenta il pugilato, ma, sconfitto, non sa reggere all'insuccesso, e si perde. Dal furto passa a una vita più vergognosa ancora, per denaro subisce umiliazioni e pesantissime degradazioni, fino a mescolarsi a turpi individui. Rocco è il suo opposto; spiritualmente difficile (Visconti a questo proposito parla del Myskin de « L'idiota » di Dostojewski), non ha, della sua origine meridionale le caratteristiche spavalde e incostanti di Simone; all'opposto, è un romantico, che fa il bene fine a se stesso, e vede le persone migliori di quanto siano. E' vittima di un complesso di « religione » nei riguardi della famiglia, e nel considerare i suoi doveri. Non è dunque un giusto, ma « un santo » che non riesce a vedere la realtà e a trovare il suo posto. Ottiene invece di punirsi, riversando su di sè la pena per i delitti altrui. Ciro, il più giovane, è il più pratico e completo; sarà capace di trovare un lavoro regolare, di inserirsi normalmente nella vita della grande città del nord; se Rocco è la consapevolezza passiva ed eroica del passato e dei suoi pesi, Ciro è la coscienza del presente e la previsione del futuro lontano. Infine, il più piccolo, Luca, è il futuro; il futuro dei meridionali trasferiti al nord dalla miseria, ma che, secondo la tesi del film, non sono destinati a rimanervi. La speranza è che possano tornare in una Lucania in cui siano cambiate le condizioni di vita.

L'intreccio del film, costruito intorno a questi personaggi come a tanti capitoli, o a tante storie differenziate, gravita intorno a un personaggio femminile, Nadia, una

donna facile, che è l'equivalente femminile, secondo l'autore, come uno specchio che riflette l'immagine, della prostituzione cui si rassegna, col pugilato, Simone, pur di fare dei quattrini, interpretazione crudelissima, che dà una idea della asprezza di giudizio e della amara tragicità del film. Nadia si accompagna a Simone, e lo corrompe. Nadia mette in opera la volontà redentrice di Rocco, su Nadia, Simone sfoga la sua gelosia e invidia per Rocco.

Nadia è dunque la controfigura della famiglia Parondi, mette alla prova il nodo come una parte dei figli ha subito la città. Perciò Rosaria la odia ma deve accettarla in casa. Per questo alla fine Simone amandola, odiato, e odiandola, la uccide. Appunto, l'assassinio del ponte della Ghisolfa.

Si potrebbe dire anche, rovesciando il contesto, che questo film è la storia di uno dei misteriosi crimini notturni, alla periferia di una grande città, frugato nelle sue origini, nella complessità delle colpe reciproche, nelle cause dirette e in quelle più lontane, dove è dato come momento centrale, come colpa, lo spaesamento del povero sud contadino emigrato in un mondo disorientante. Ma sull'interesse della scoperta di colpa, specialmente nella seconda parte del film, preme la precisa volontà di dare una dimensione tragica a quello che può sembrare un avvenimento di normale cronaca nera. Personaggi emblematici, richiami da antichi cicli, si organizzano in una architettura vasta e forte, superiore forse, nella prima parte, alla effettiva consistenza dei fatti. Il clima di tragedia, in cui impietrisce, si forma non tanto dai fatti, come invece dalla dimensione, dai giudizi insomma, che vi attribuisce Visconti. Per cui un giudizio sul film dovrebbe prima di tutto vertere su questo schema di valutazioni, di giudizi, di speranze. E' in gioco nientemeno che la aderenza di Visconti alla realtà attuale, e il Visconti che oggi è a mezza strada fra il Lido di Venezia e la turbonave Ausonia, nella libertà del mare, ma vicino a riva, al Festival cui non intende partecipare, almeno su terra ferma.

Non è un discorso facile. Ci è possibile, per ora, osservare che si tratta di un problema irrisolto da Visconti nei suoi ultimi film. La propria crisi era esposta in *Senso* dal personaggio di Franz, che era un personaggio di disperazione storica col suo complesso di aristocrazia, decadenza, condanna; testimonianza fino alla morte. Ne *Le notti bianche* vi era uno sdoppiamento di personaggio, a rappresentare il conflitto fra romanticismo e realismo, l'amore della favola e la prostituzione nella notte della realtà.

Qui vi è, nel rapporto mistico Simone - Rocco, ancora una volta questa irrisolta tragedia della tentazione contemporanea all'angelo e al demonio, cioè a due sublimi sproporzioni; ma si assiste contemporaneamente al tentativo di comporre queste due anime centrali in un contesto corale, da tragedia classica, nel quale Rosaria ha la funzione di fato, Niobe ed Elettra, insieme. Cioè, Visconti ha tentato l'arco amplissimo di un ciclo classico, che abbracci, oltre la tragedia, un mondo completo, e età diversa, e una disposizione morale diversa. La tragedia riguarda solo Rocco e Simone, ma il romanzo continua ancora con tutte le possibilità intatte, in Ciro e Luca. In questo senso vi è il tentativo di un superamento della classica unità di storia attraverso una composizione che lasci aperte delle porte a vari futuri e si colleghi a un passato reale.

Si tratta, dunque, di una architettura impegnativa, che cerca di ottenere ai protagonisti personaggi, l'autonomia dei personaggi letterari. C'è da chiedersi se questo schema, così preciso e inesorabile, abbia lasciato sufficiente spontaneità ai personaggi, e se il mondo spirituale di Visconti — così generico e approssimativo nel dare giudizi politici — sia veramente capace di una rappresentazione manzoniana, cioè nella struttura del romanzo italiano, della realtà.

E c'è anche da esaminare se le suggestioni che colorano il film, e lo esaltano in tragedia, e lo sminuzzano in cronaca popolare, siano veramente fuse con l'ambiente rappresentato. Se non ci si sia sproporzione fra un Visconti che fa tutto tragico e grande, e i limiti dei suoi personaggi. Certo che il film, dai toni spesso sgradevoli e non tutto necessario, sembra ritrovare la sua ragione drammatica quando sale di tono, esaltandosi nelle più alte suggestioni, e fatica invece a trovarsi nei nodi medi della narrazione, quasi per una difficoltà dell'autore a modi correnti di discorso.

Questa grossa sua impresa — così affine e così diversa da *La terra trema* — ha una esistenza violenta, che non ci riappacifica con la realtà, tanto che il regista ne ha scoperto il retroterra tragico, che è un vecchio discorso, per Visconti. Opera dunque potente, anche nelle sue ripetizioni, nelle sue ricerche orride, nelle sue troppe situazioni urlate — pur con i suoi squilibri, i suoi eccessi formalistici, emerge non solo fra i film di Venezia, ma anche nella produzione italiana degli ultimi anni.

Fra gli attori, ricordiamo Annie Girardot, e la Paxinou. Molto bene anche Renato Salvatori. Da un punto di vista morale, non è tanto discutibile la capacità di giudizio dell'autore, ma una inesorabilità di visione storico-morale che lo conduce inevitabilmente a situazioni di ripugnante squallore realistico.

G. B. CAVALLARO

Il Corriere della Sera

« Bellu paese mio addò so' nato - lu cori mio cu' tè l'aggio lassato ». Comincia e finisce così, con questa cantafera accorata il film *Rocco e i suoi fratelli* che ha chiuso, stasera, la presentazione delle opere in gara alla Mostra del Lido. E' tutto ciò che resta dell'idea prima del regista Luchino Visconti, il quale voleva narrare la storia d'una famiglia meridionale inurbata a Milano, ma sempre nostalgica del paese. Bastò una frettolosa inchiesta, per accertare che non esistono, a Milano, meridionali disposti a struggersi di nostalgia; che, al contrario, nessuno tornerebbe volentieri al « bellu paese »; e sarebbe risultato falso porre l'accento su questo. L'idea seconda e definitiva ha eliminato i rimpianti; e altre cose ancora.

Un'analisi comparativa fra intenzioni prime, secondarie e successive e risultati acquisiti, a proposito di questo film, ci condurrebbe lontano e, probabilmente, fuori strada. Non è un bene che siano state rese note le troppe dichiarazioni preliminari fatte dai realizzatori. Contribuiscono a confondere le idee. L'allacciamento ideale fra *Rocco*, per esempio, e il film siciliano di Visconti, *La terra trema*; il richiamo al romanzo biblico di Mann, « Giuseppe e i suoi fratelli »; e l'altro ai « Malavoglia » verghiani. Conviene stare al concreto, considerando l'opera in sè e, se mai, partire dal film per indagarne i disegni e non dai disegni per valutare il film. Intanto, lo schema narrativo. I soggettisti Pratolini, Suso Cecchi D'Amico e Visconti, sulla traccia, per certi brani, di un volume di Giovanni Testori, hanno raccon-

tato la storia dei Parondi, una madre, Rosaria, e cinque figli, che partono, in cenci, dal villaggio lucano per cercar fortuna a Milano. Uno dei cinque giovani, Simone, si travia, sino all'abbiezione; e un altro, Rocco, per salvarlo, si sacrifica, assegnando a sè l'espiazione.

Il conflitto del dramma non nasce tanto fra i due personaggi, quanto fra la fatalità e i Parondi. La fatalità ha un nome fatuo, Nadia, ma potrebbe chiamarsi altrimenti; è di Nadia, una mondana, che insieme si innamorano Simone e Rocco. Per Simone si tratta di un invincibile fermento sensuale, per Rocco di un anelito di purezza; accanto al primo, Nadia è brutalmente animale e accanto al secondo è creatura umana. Con la violenza, in una scena di parossismo turpe, Simone strappa al fratello la ragazza che gli è sfuggita e di nuovo la fa schiava; per lei ruba, imbroglia, si vende in modo ignobile. Ma di lei, quando Rocco ha rinunciato, per non contrastare Simone, egli non ha che il corpo, e alla fine neppur quello; ella morirà uccisa da Simone, per avere serbato fede al sogno del suo riscatto.

Gli elementi che si rivelano marginali — il tentativo di Simone di arricchire facendo il pugile, subito fallito; la fortuna di Rocco, che invece ci riesce — fanno parte, è evidente, della poetica che Visconti attribuisce al film; il processo di assimilazione dei meridionali nella metropoli del Nord ne dovrebbe risultare illuminato, come dal progressivo assorbimento del costume e della mentalità. Ciascuno dei fratelli acquista ciò che gli è congeniale e respinge ciò che lo disturba. Ma questo può far parte di uno studio di sociologia, applicato alle trasmigrazioni interne. Anche il ritratto degli altri personaggi, e specialmente della madre, un miscuglio di esuberanza affettiva e di cupidigia di dispotismo, nei rispetti dei figli, sbiadisce e resta nel sottofondo quando sbalza, a tutto rilievo, l'urto di autentica concitazione drammatica, fra Rocco e Simone, i due termini dell'antinomia morale.

Rocco, spirituale con i guantoni, è il battito d'ala del film. E' isolato, estraneo agli altri, sta singolarmente a sè. Qualcuno dice, nella pellicola, che quando in Lucania si costruisce una casa, l'imprenditore colpisce con un sasso l'ombra del primo che passa; è un modo per asserire che, per la riuscita dell'opera, qualcuno deve sacrificarsi. Rocco sceglie per sè il sacrificio, è il predestinato di propria elezione. Che lo spontaneo angelismo di questo pugile si configuri in modo da richiamare al ricordo dell'innocente dostoievskiano, come Visconti afferma, è fuor di dubbio; il Myskin dell'« Idiota » e il fratello mistico dei « Karamazov » sono certo i modelli di Rocco. Così dopo *Le notti bianche*, Visconti torna a Dostoievski. Occorreva a Rocco, perchè la sua spiritualità si esercitasse, che altri gli offrisse un peso di colpe; si addossa, insieme, corruzione e peccati di Nadia, docile, e di Simone, ribelle.

In questo assetato di martirio si riconosce agevolmente una creatura letteraria, dostoievskiana o no, più che una creatura reale. Ma è appunto di singolarità così fatte che vive l'opera d'arte; e in Rocco e grazie a Rocco il film raggiunge l'espressione rarefatta della castità figurativa. Dove, invece, stenta a raggiungerla e la materia è meno dominata dall'autore, è nell'indulgente accettazione del superfluo, dell'eccessivo, del trasmodato. Episodi di crudeltà fisica e morale si prolungano, dilatati irrazionalmente, al di là dell'essenziale. La rissa fra i due fratelli, l'oltraggio di Simone a Nadia, violentata in presenza di Rocco, il pianto dei Parondi dopo l'assassinio e la sequenza stessa del delitto, si sfilacciano sino al melodrammatico, fatta pur concessione alla ridondanza della passionalità meridionale. L'arte esige severa misura, intransigente rinuncia all'inutile, rigoroso autocontrollo. L'ultimo incontro d'amore fra Nadia e Rocco, fra le cuspidi del Duomo è un esempio della sobrietà di linguaggio a cui Visconti avrebbe fatto meglio a restar fedele.

Non diremmo che sia, questo, un film indicativo dell'evoluzione di Visconti. Ma che abbia vigorosa intensità d'incisione e che talvolta si esprima liricamente e che l'immaginato riscatti certe forzature del veristico, ossia che la favola soverchi il documento, sembra palese. In assoluto, un film forte e degnó; raffrontato ad altre opere viscontiane, da discutere; raffrontato a quelle esposte alla Mostra, fra i migliori. Taluni interpreti, come la francese Girardot e, più ancora, la greca Paxinou, sono nettamente inferiori al compito, quella stonata nel coro e questa fastidiosamente petulante, avendo confuso l'esuberanza con la volgarità degli atteggiamenti; mentre Alain Deloin, pur incredibile come pugile, e Renato Salvatori stanno perfettamente nei limiti dei loro personaggi.

C'è anche, nel film, Milano, una Milano smorta, tenebrosa, asserragliata nei falansteri della periferia o mal dischiusa sullo squallore delle rogge motose. E' di questa Milano angosciosa e indifferente (noi sappiamo che esiste anche l'altra) che il film aveva bisogno; forse non la riconoscerete, ma è autentica, l'operatore Rotunno non ha travisato nulla. Anche alle sue belle immagini, quanto alla regìa di Visconti (assente dal Lido, co-

me gli altri registi italiani, per fedeltà all'impegno accettato in segno di protesta contro il nuovo direttore della rassegna) si deve lo schietto successo di *Rocco.*

ARTURO LANOCITA

Il Giornale d'Italia

Se non si può dirlo con certezza, perchè l'ultima parola spetta alla Giuria, sembra però assai probabile che il Gran premio del Leone d'Oro vada al film di Luchino Visconti, *Rocco e i suoi fratelli,* presentato ieri sera con successo al Palazzo del Cinema. Le premesse ci sono. Anzitutto c'è il film, un grande film, una narrazione di vasto respiro, ricca e densa di avvenimenti come un romanzo e con la struttura di un romanzo. Il soggetto, che in parte si ispira a « Il ponte della Ghisolfa » di Giovanni Testori, è opera di Visconti, Pratolini e Suso Cecchi D'Amico (la sceneggiatura comprenderà anche Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa ed Enrico Medioli). Di un livello artistico non solito e ordinario, *Rocco e i suoi fratelli* risponde pienamente alla prima esigenza per aspirare al massimo riconoscimento della Mostra di Venezia.

Ma c'è anche un altro importantissimo elemento: l'autore del film è un regista di grande nome e di grande prestigio, il quale prima d'ora non era mai apparso, con tanta vigoria, così maturo nei mezzi, nell'esperienza e nella ispirazione per compiere quello che è certamente il suo capolavoro, nell'esatta accezione del termine. Benchè fin dall'inizio della Mostra il film di Visconti fosse già indicato come il maggior candidato e il più probabile vincitore del Gran Premio, sarà difficile sostenere, qualora gli venga effettivamente attribuito, che si tratti di un premio già assegnatogli in anticipo. I meriti del film sono troppo evidenti e s'impongono con autorità sugli altri film meritevoli dello stesso riconoscimento. La sua non apparirà una facile vittoria come poteva temersi, dato il livello medio nel quale la Mostra si era quasi sempre mantenuta. Certo i concorrenti non erano numerosi, ma un film come *Whisky e gloria,* uscito improvvisamente dalla schiera sonnolenta con un balzo superbo, poteva far tremare anche il concorrente più dotato. Mi scuso per il linguaggio sportivo, ma, in fondo, di che si tratta, quando sono in palio i premi, se non di una gara?

D'altronde anche di sport si tratta nel film di Visconti. Dei cinque fratelli Parondi, tre hanno praticato il pugilato, con diversa fortuna. E' il mestiere che accende di più il loro interesse. Vincenzo, il maggiore, ci si è provato inutilmente, Simone poteva riuscire un campione, ma si travia e decade, finendo in galera per omicidio. Chi riesce è Rocco, il meno ambizioso e il più timido. Ciro diventa un bravo operaio specializzato e Luca è soltanto un ragazzino che forse, quando Rocco avrà guadagnato abbastanza, tornerà con lui e con la madre Rosaria al paese lucano donde sono venuti. Sono venuti a Milano. Rosaria Parondi, rimasta vedova, ha venduto il podere, si è messa in treno con tutta la famiglia per raggiungere Vincenzo nella capitale lombarda. Vuole che i figli si facciano strada in una grande città moderna e lì trovino l'avvenire che la loro magra terra non può offrire. La prima speranza che offre Milano alla numerosa e chiassosa famiglia lucana è la neve. Con la neve, Rocco e i suoi fratelli trovano il primo lavoro come spalatori. Rosaria governa la casa e dirige la famiglia secondo gli usi e l'autorità gerarchica dei costumi meridionali. La prospettiva sociale e ambientale dove s'inquadrano i protagonisti della vicenda è quella dell'emigrazione dal sud verso il nord, dalle zone depresse a quelle ricche e moderne, della gente del Mezzogiorno, dei terroni, secondo il fenomeno divenuto importante in questo dopoguerra.

Il problema non è affrontato in chiave sociale, ma psicologica e di costume. Non è neppure un problema, ma una situazione di fatto. Certo non casuale, perchè anzi la nostalgia di Rocco per la « terra » dov'è nato e dove spera di poter ritornare un giorno, e proprio per i suoi accenti talora troppo insistiti e un tantino retorici, la precisa come necessità che implica un sacrificio. E il sacrificio non è lieve. Comporta la degradazione di Simone, rovinatosi per la smania di arricchirsi a buon mercato, trascinato anche più in basso dalla passione sessuale per Nadia, una donna di liberi costumi, una ladra, che sarà la causa della sua rivalità col fratello Rocco, da lui picchiato selvaggiamente, e della sua completa rovina con la barbara e sadica uccisione della donna all'idroscalo. Comporta il doloroso, inutile tentativo di Rocco per salvare il fratello che si sta perdendo. Rocco è la chiave del sistema familiare dei Parondi, ancora così prossimo a quello delle tribù, e che Visconti ha capito e rappresentato con estrema chiarezza e forza d'immagini.

Questo è soltanto uno dei meriti del film, ma non il minore. E ci sono anche quelli che riguardano lo stile, così preciso, trasparente, vivace per tutta la prima metà della pellicola, dove Milano è bella nella sua luce grigia e nelle sue atmosfere stillanti di pioggia o impreziosite da un soffice velo di nebbia e così violento, cupo e drammatico dal momento della lite tra Simone e Rocco in poi. Qui appaiono anche tinte eccessive e morbose e tempi un po' troppo lunghi, ad esempio nel pianto disperato di Simone e di Rocco, sul letto, alla confessione dell'omicidio. Qualche taglio gioverebbe senz'altro non solo all'unità del film ma persino al ritmo e all'equilibrio del racconto, nel suo contesto.

Quando mai Visconti era riuscito a narrare una vicenda tanto consistente, ricca di accenti veri, di una realtà esatta e suggestiva? E narrarla con una vena così fresca, sincera e felice? Ecco perchè, a mio parere, *Rocco e i suoi fratelli* è di gran lunga il suo film migliore, il suo capolavoro. I veri protagonisti sono indubbiamente Rocco e Simone, che poi sono anche i personaggi più divergenti come carattere. Rocco è buono, generoso, indifeso: ed è il ritratto più poetico che spicca tra le figure di questa vicenda; Simone è violento, selvaggio, avido della vita ed è il ritratto più solido e drammaticamente rilevato. Renato Salvatori ne ha fatto un personaggio di travolgente vitalità, tutto lampi e mosse e scatti felini, fornendo una vera prova, la sua migliore prova d'interprete. Alain Delon, forse un po' idoleggiato in una certa tenera fissità, ha approfondito liricamente il suo personaggio di meridionale puro e incorruttibile.

Degli altri interpreti, Annie Girardot figura eccellentemente nel ruolo di Nadia e altrettanto si deve dire di Katina Paxinou in quello di una Rosaria volitiva e affettuosa. Paolo Stoppa, Suzy Delair, Claudia Cardinale, Max Cartier, Roger Hanin hanno dato carattere e rilievo a personaggi secondari, fra i quali figurano anche Spiros Focas, Alessandra Panaro, Claudia

Mori e Corrado Pani. La stupenda fotografia è di Giuseppe Rotunno, la musica di Nino Rota e il montaggio di Mario Serandrei. Notevole la scenografia di Mario Garbuglia.

GINO VISENTINI

Il Giorno

Rocco e i suoi fratelli di Luchino Visconti ha chiuso in bellezza una mostra che è apparsa a tutti deludente, povera di opere interessanti e originali. Il film di Visconti possiede appunto tutto ciò che a quasi tutti gli altri concorrenti è mancato: quella verità e quella poesia che, secondo Goethe, sono l'emblema dell'opera d'arte di carattere universale. *Rocco e i suoi fratelli* tocca un problema che è nello stesso tempo nuovo ed antico: il mistero delle generazioni e del particolare destino di ognuno si sposa mirabilmente a quello che è un problema, molto sensibile, dell'Italia moderna, il problema del Mezzogiorno. Sin dai primi anni dell'unità, gli spiriti generosi e profondi che avevano compiuto l'unità nazionale si accorsero che, « fatta l'Italia, bisognava fare gli Italiani ».

In altri termini videro con dolorosa chiarezza che le « élites » che da Solferino e San Martino sino alle cannonate di Porta Pia avevano compiuto il miracolo di fare un solo Stato delle terre che andavano da Siracusa a Venezia, avevano vinto una scommessa paradossale contro una tradizione che aveva la polvere oscura dei secoli. Cavour, Mazzini e Garibaldi, spinti dall'aura benefica dell'Ottocento, il romanticismo, avevano reso possibile nella realtà ciò che prima non appariva altro che un sogno a occhi aperti.

Dal '60 in poi la nazione italiana ha avuto molte vicende, ora gloriose ed ora malinconiche, ma non ha risolto il problema del Mezzogiorno. Per anni ci si era cullati nel mito di un Mezzogiorno naturalmente felice, reso improbo, improduttivo, inamabile dal malgoverno dei tiranni. In verità solitarie Cassandre, alcuni galantuomini, guidati da Giustino Fortunato, avevano avvertito l'« umile » Italia di Giolitti che le terre del Sud erano, in gran parte, « uno sfasciume geologico pendulo sull'acque ». Ma non era servito a nulla. Per anni torme di emigranti, ignoranti e famelici, avevano gremito i sottoponti delle navi in rotta per le Americhe. Poi era venuta la prima guerra mondiale; e migliaia di giovani vite erano state sacrificate sul Carso e sul Piave, all'idea di una patria che per loro non era stata nè padre nè madre.

Soltanto in anni recenti, attraverso le discussioni, le lotte politiche, e infine la Cassa del Mezzogiorno, si è cominciato ad affrontare con serietà quell'antico problema.

Il nostro Mezzogiorno è passato all'età moderna senza aver conosciuto il travaglio dei comuni medioevali e le conquiste compiute dalla rivoluzione francese che ha sancito il trionfo dei ceti medi, cioè della borghesia. Coraggiosi, lavoratori, sobri, tenaci, i meridionali che vengono al Nord riescono quasi sempre a conquistarsi un posto al sole. Ma spesso la conquista economica non va di pari passo con un riconoscimento spirituale.

Accade che alcuni, a contatto con una civiltà tanto diversa, smarriscano il senso di ciò che è lecito e di quello che non lo è; si scordino insomma delle leggi del vecchio paese e ignorino nello stesso tempo quelle del nuovo mondo dove hanno cercato rifugio contro la miseria e la disperazione.

Rocco e i suoi fratelli narra appunto, con accorata e dimessa poesia, la storia di un adattamento e di un rifiuto.

Rocco, Vincenzo, Ciro e il piccolo Luca hanno capito il mondo nuovo ed escono vittoriosi dalla prova. Simone e la madre Rosaria (che li ha portati tutti a Milano, ma ha serbato nel cuore profondo i miti, le superstizioni, le credenze del mondo antico...) restano sopraffatti. La fusione psicologica tra le due Italie, avverte Visconti, avviene ancora, malgrado i progressi evidenti, attraverso le esperienze individuali. Mancano ancora la solidarietà sociale, le guide, i maestri. Manca la scuola, manca il senso, per troppa povera gente indifesa del Mezzogiorno, dell'unità nazionale, cioè di quella violenta, romantica, illuminante presa di coscienza che fu, cento anni fa, l'impresa dei Mille.

Badate che noi siamo stati costretti, per spiegare questo nobile film, a schematizzare tutto quanto e a conferire un'ideologia astratta a un seguito di immagini che parlano attraverso caratteri, episodi, situazioni e non per vuote astrazioni. Luchino Visconti è riuscito insomma a far diventare personaggi convincenti degli uomini che potevano restare dei simboli.

In questo l'hanno aiutato non soltanto l'idea generale, che risale addirittura alla storia di Giuseppe, ma le sobrie, attente invenzioni di Testori, autore del « Ponte della Ghisolfa », che ha suggerito al regista idee, caratteri, vicende. Visconti ha immerso il tutto in una Milano che soltanto uno dei suoi figli poteva conoscere così bene: una periferia magica, ora spettrale e ora paurosa, sempre vibrante di misteriose impalpabili presenze.

Qualche volta *Rocco e i suoi fratelli* può apparire inamabile, qualche volta (ed è un sensibile difetto) può dare nel compiaciuto, in atteggiamenti estetistici. Ma non c'è dubbio che c'è unità di ispirazione, di visione, e perciò di poesia. E' un'opera riflessiva e matura che fa onore all'« intellighentia » del nostro paese.

Come sempre, Visconti ha curato l'interpretazione nei più piccoli particolari. Forse non piacerà a molti l'interpretazione troppo « gridata » ricordo del teatro greco e degli studi lucani di De Martino?) di Katina Paxinou. Ma come non ammirare le figure malinconiche e toccanti disegnate da Renato Salvatori, da Annie Girardot, da Alain Delon?

Il nostro cinematografo ha dimostrato quest'anno da *La notte brava* a *La Dolce vita* a *Rocco e i suoi fratelli*, di essere l'ala marciante della cultura e dell'arte na-

zionale. Possano i responsabili non lasciar cadere nella polvere, ancora una volta, un vessillo che raccomanda il nome dell'« umile » Italia a tutti i popoli civili.

PIETRO BIANCHI

La Notte

Con *Rocco e i suoi fratelli* Luchino Visconti ha arricchito il cinema italiano di un film importante come *La terra trema.* Il riferimento è inevitabile soprattutto per la natura delle due storie; si può dire, anzi — e l'ha dichiarato lo stesso regista — che questa corale vicenda di una famiglia di contadini lucani emigrati a Milano sia l'ideale continuazione di quella che fu l'interpretazione viscontiana dei « Malavoglia » di Verga.

Sviluppandosi per un arco di cinque anni — dal 1955 ai giorni nostri — il film, partendo da un prologo in Lucania che si intitola « La Madre » (poi eliminato per esigenze di tempo: non fu nemmeno girato), si snoda attraverso cinque capitoli ognuno dei quali prende il nome dai figli di Rosaria Parondi, autentica Niobe lucana: Vincenzo, Simone, Rocco, Ciro, Luca. Si incomincia con l'arrivo a Milano della vedova Parondi e dei suoi quattro figli che raggiungono il quinto, Vincenzo, e si finisce, in piena tragedia, con la duplice anche se diversa sconfitta di Simone e di Rocco: l'uno in carcere per assassinio, l'altro avviato verso una carriera di pugile nella quale si è impegnato di contraggenio, sacrificandosi inutilmente per il fratello colpevole.

Più che un capitolo — intitolato a Luca, un ragazzino, il più giovane dei Parondi — l'ultimo episodio è un breve epilogo ideologico in cui Ciro, il più positivo e cosciente dei fratelli, si trasforma, parlando al fratellino, in coro e portavoce dell'autore. Dopo avere pronunciato un duro anche se pietoso giudizio su Simone, il portatore di lutto e di disordine, Ciro critica anche la bontà di Rocco. « E' un santo — dice di lui — ma nel mondo non si può, come fa lui, perdonare tutti ». E, infine, opponendosi alla nostalgia quasi mitica di Rocco per la Lucania natìa — espresso in varie forme, il ritorno alla terra è uno dei motivi dominanti del film — Ciro annuncia che anche il loro Paese cambierà e che anche là gli uomini impareranno a far valere i propri diritti e a imporre dei doveri.

La prima ragione della potente originalità del film risiede nella sua natura di tragedia moderna. Nell'ambito di questa altissima ambizione il suo fascino più grande scaturisce dalla fusione di quel che d'antico comporta il termine di tragedia nelle sue componenti passionali (ne è una spia la scelta, per la parte della madre, di Katina Paxinou, la più grande attrice tragica del teatro greco moderno) e delle concrete dimensioni storiche e sociali nelle quali personaggi e avvenimenti sono calati e dalle quali sono spiegati e determinati.

Non si creda, infatti, come potrebbe sospettare chi non ha visto il film, che *Rocco e i suoi fratelli* sia un dramma sociale in cui il discorso polemico, le intenzioni oratorie, insomma la tesi, sia il nucleo cui tutto il resto dev'essere subordinato. In questo caso, come qualche critico contenutista a tutti i costi ha suggerito, il titolo più appropriato del film sarebbe: « Ciro e i suoi fratelli ».

Perchè, invece, Visconti ha concentrato, e non soltanto nel titolo, la tragedia in Rocco, personaggio le cui componenti dostoevskiane sono fortissime, contrapponendogli Simone, figura ancor più potente, complessa e problematica?

Come e più che nei film precedenti (sotto questo aspetto, forse *Rocco e i suoi fratelli,* meno suggestivo, supera *La terra trema*) Visconti ha tenuto fede al suo impegno di un « cinema antropomorfico », al suo impegno di raccontare storie di uomini vivi, non di personaggi più o meno simbolici. Di alta classe a questo proposito, è l'appassionato lavoro compiuto su tutti gli interpreti, soprattutto su Renato Salvatori, un Simone memorabile, su Alain Delon (Rocco), un « innocente » di squisito risalto e su Annie Girardot.

Lungo sarebbe il discorso sulla struttura drammatica e sul linguaggio del film. Probabilmente è nel rigore quasi geometrico della prima che si possono rinvenire le ragioni di quella freddezza che certuni sentiranno nella prima parte del film, freddezza alla quale si oppone il furore eccitato, urlato, quasi esasperato di quella conclusiva. Ma prima di affrontare quest'aspetto dell'opera, bisogna avvertire che il disegno narrativo era tanto vasto che, all'atto dell'esecuzione, nonostante il tempo concessogli (la durata del film sfiora i duecento minuti), Visconti ha dovuto non soltanto potare la sceneggiatura e poi eliminare in sede di montaggio, episodi o parti di episodi, ma anche adottare un approccio violento e diretto delle situazioni. Non è esclusivamente la suddivisione in capitoli (o blocchi narrativi) che dà al film il suo ritmo spigoloso, a percussione; è proprio il modo brusco di arrivare senza mediazioni ai vari nuclei drammatici che può ora infastidire sul piano emotivo (quasi fossero forzamenti di tono, sopracuti di voce) ora dare l'impressione di affrettati passaggi psicologici cui si contrappongono, invece, specialmente nella seconda parte, passaggi narrativi ora morbosamente insistiti ora estetizzanti e atteggiati. Con lo stesso criterio si può rimproverare al regista di avere esasperato sia nella recitazione sia nell'impostazione concitata del linguaggio la convulsa e urlata drammaticità di certe scene.

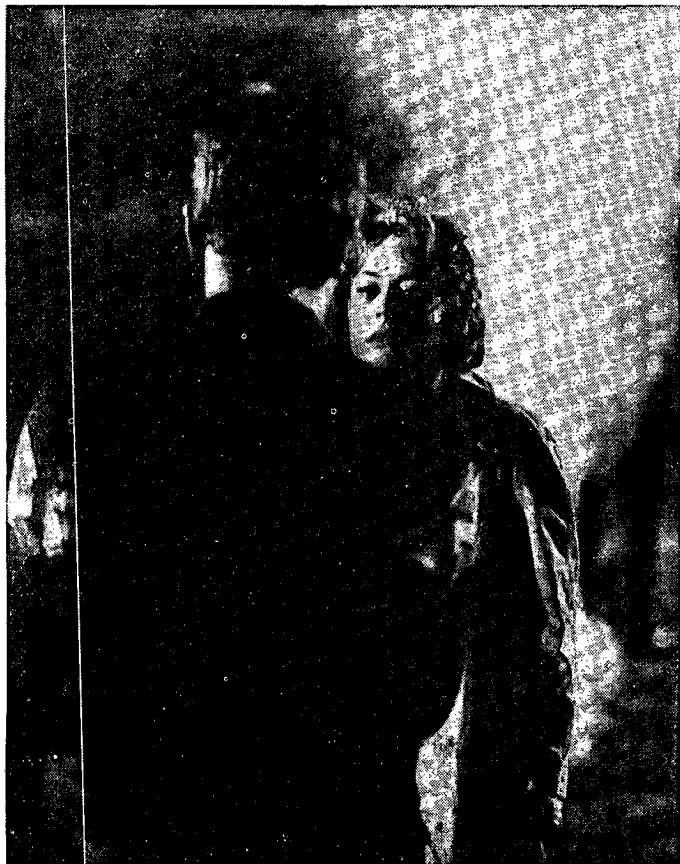
Sono riserve critiche che, a nostro avviso, hanno valore soltanto per alcuni particolari ma non per la sostanza qualora si accetti l'interpretazione di *Rocco e suoi fratelli* in chiave di tragedia.

E' in questa fusione di tensione morale e di misura artistica, di puntiglioso realismo e di esaltazione tragica, di concreta storicità e di pause liriche, di passioni antiche e di sentimenti moderni che risiede il valore di *Rocco e i suoi fratelli;* è la riduzione della sua complessità dialettica e drammatica a unità ideale per virtù di arte narrativa, che fa del film di Luchino Visconti non tanto il film più degno del Leone d'Oro di questa fortunosa, disgraziata e povera Mostra, quanto un'opera capitale del nostro realismo. Da ieri, per il cinema italiano, il 1960 non è più soltanto l'anno della *Dolce vita.*

MORANDO MORANDINI

Il Paese

Nell'ultimo giorno di competizione la mostra del cinema ha trovato il leone d'oro: poichè è indiscutibile che *Rocco e i suoi fratelli* costituisce non soltanto il punto più alto — e di molto più alto — tra i quattordici film presentati, ma rappresenta anche una parola autorevolissima, eloquente e affascinante, nel discorso internazionale sulle sorti del cinema, sulle sue nuove strade, sul suo linguaggio in evoluzione.

In questo discorso Visconti, con

energia, pone l'accento sulla tradizione invece che sulla innovazione, sulla severità dello stile invece che sulla sperimentazione di nuove formule. Parlare di tradizione del cinema può sembrare un non senso, e infatti lo è: Visconti non si riallaccia ad una araldica strettamente cinematografica, ma si inserisce nel grande filone della cultura europea, nell'aperto dibattito sul romanzo che, nato con Stendhal, Balzac, Zola, Flaubert è continuato fino a Thomas Mann. Più che a contrastare la ipotesi di una crisi del cinema, insomma, il regista tende a combattere la tesi di una crisi del romanzo. E con i mezzi del cinema costruisce quello che, a nostro parere, appare come il più eloquente dei romanzi italiani di questi anni.

Lo stesso impianto generoso del film (più di tre ore di spettacolo) la stessa impostazione dell'opera sono significativi; e non parliamo della circostanza più ovvia, cioè della divisione in « capitoli » o addirittura in libri, alla maniera di Mann, ma piuttosto del traliccio narrativo attorno al quale la vicenda si sviluppa: della costruzione dei personaggi, che entrano ed escono dalla scena come in un « ciclo » zoliano, del loro crescere lento e sicuro, delle zone di distesa intonazione descrittiva che si alternano a esplosioni drammatiche, della robustezza psicologica, ottenuta con un procedimento lungimirante: evitando cioè di spendere la dialettica del personaggio nella fretta di dir tutto in un baleno, ma tenendo d'occhio, appunto, la coralità di un dramma. Se poi questa coralità debba essere definita talvolta melodrammatica, si cercherà di scoprire, con tutto il bene ed il male che il termine comporta: poichè i legami tra Visconti e il melodramma sono forse assai più complessi di quanto non sia stato fin qui facilmente detto.

I problemi stilistici, narrativi, i problemi del personaggio, del « melos » del verismo e del realismo, son quelli che più suggestionano nell'opera di Visconti. Chiediamo scusa al lettore, dunque, se abbiamo fin qui abdicato al dovere della cronaca, ed apriamo una lunga parentesi esplicativa.

Rocco e i suoi fratelli nacque, forse, nella mente di Visconti, come una sorta di ideale continuazione della *Terra trema*: almeno come tematica. Anche qui, infatti, siamo di fronte al contrasto agitato di una famiglia meridionale con una realtà sociale, ad una lotta per la sopravvivenza e, in parte, ad una sconfitta. Anche qui la nota che si ode con maggiore energia è quella atavica della unità di un nucleo quasi tribale, e della difficoltà con cui tale compattezza si può conservare in una situazione caratterizzata dallo sfruttamento. La famiglia dei Parondi giunge a Milano direttamente dalla sua Lucania. E' condotta da una vedova fiera del suo dolore per la recente morte del marito. Ma quella morte ha reso definitivamente drammatico il problema della impossibilità di sopravvivere nella miseria. Rosaria Parondi reca con sè quattro figli: Rocco, Simone, Ciro e il piccolo Luca. A Milano c'è un altro figlio, un povero giovane che sta per mettere su famiglia, fa il muratore e tira un po' di pugilato. Rosaria è inflessibile, con la sua adamantina fede nella tradizione: e infatti nega quasi a suo figlio il matrimonio, perchè ciò che conta, in questo momento, è la famiglia. Ed ecco, ad una ad una, le storie dei fratelli si sviluppano, legate dal filo rosso della dimensione sempre maggiore che assume Rocco nel quadro. Vincenzo si stacca per primo dagli altri, sposandosi. Simone è il secondo: spinto a provare la via del pugilato, per denaro, egli si lascia lentamente tentare dalla città. Non è cattivo, Simone, è un giovane solo, incapace di distinguere i confini della moralità. Su di lui pesano, tra l'altro, le contraddizioni e i pregiudizi del maschio meridionale. Inutilmente Rocco tende la mano a Simone: perchè costui si incanaglisce sempre più, nel vizio e nell'abbrutimento, sommerso da una città che lo disprezza, impossibilitato a superare certe barriere sociali.

Rimangono, come personaggi moralmente significativi, Rocco, Ciro e Luca. A Rocco è affidato l'enorme peso simbolico della vicenda: al ragazzo che si sacrifica per i fratelli, e che sa molto di più di quanto non dimostri è consegnata la « tesi »: che l'abbandono della terra ha prodotto tutti questi guasti. A lui viene dato di lanciare il grido contro l'inurbamento, cioè contro la corruzione

delle antiche forze contadine che una città « alienata » (come dicono certi sociologhi) può produrre. Rocco ha veduto con i propri occhi i ragazzi del suo paese incarcerati perchè hanno occupato le terre; Rocco sa che il mestiere del pugile, fatto solo per denaro, significa l'avvilimento della personalità; Rocco non ignora che la madre cerca di mantenere una solidarietà fittizia. Ma non è in grado di andare al di là della coscienza. E così egli diviene una sorta di simbolo: un angelo e un martire, un profeta disarmato. In quanto a Ciro, egli, operaio dell'Alfa Romeo, si sta assimilando alla parte più sana della città e dunque ha compreso che qualcosa cambierà anche laggiù, nel Mezzogiorno da dove i padroni sono fuggiti, e dove forse qualcuno di essi tornerà: magari il più giovane, Luca, che potrà sorridere a una società in via di rinnovamento.

Crediamo di avere riassunto obiettivamente alcuni dei temi che il film propone, attraverso i suoi personaggi fondamentali. Non è altrettanto facile riferire gli sviluppi drammatici del romanzo: la storia di Nadia, ad esempio, la prostituta milanese che viene amata da Rocco e uccisa da Simone... E' figura-chiave del film, non solo perchè insostituibile nell'intreccio, ma sopratutto perchè viene a proporre ed a sciogliere innumerevoli nodi drammatici e morali. Nè è altrettanto facile sottolineare qui le derivazioni letterarie vicine e lontane di *Rocco,* che sono varie: dal romanzo veristico di cui si diceva, al teatro di Miller, alla narrativa del milanese Testori. Rimandiamo ad una analisi più approfondita e meno frettolosa il vedere come queste componenti si intrecciano nel quadro, e contribuiscano talvolta ad appesantirlo. Qui ci preme esprimere un giudizio di adesione generale all'opera di Visconti, e proporre soltanto alcuni temi di discussione.

Rocco e i suoi fratelli è, a nostro avviso, il punto più alto cui è giunto, e potrebbe giungere nella attuale situazione, il romanzo cinematografico: cioè quel tipo di cinema che si basa sulla finzione e sulla trasfigurazione della realtà attraverso un intreccio, invece che su una osservazione analitica. Il piano di Visconti era ambizioso, e polemicamente ambizioso (si potrebbe agevolmente sostenere che siamo qui di fronte alla elevazione di un metodo che si pone in netto contrasto con quello introdotto o sviluppato dalla *Dolce vita*). Ma l'ambizione ha raggiunto quasi totalmente i suoi scopi: *Rocco e i suoi fratelli* si impone, e sbalordisce. Visconti ha profuso qui, nei capitoli più densi dell'opera, e particolarmente in tutto ciò che riguarda il personaggio di Rocco, il suo inimitabile talento di evocatore ragionato e cosciente, niente affatto istintivo, e tutta la gamma delle sue capacità espressive: a volte denso e riservato, a volte accorto suggeritore di metafore, a volte

evocatore di morbose atmosfere, o di drammi agghiaccianti, o di piccole meschine seduzioni, a volte anelante i toni acuti della tragedia greca, o quelli dimessi di una aneddotica rionale. Ma sempre presente a se stesso, alle proprie idee, ad una precisa concezione dello spettacolo. Milano è servita a Visconti come uno scenario fastoso di mille suggerimenti, eppure secco e spoglio. Forse solo i milanesi sapranno realmente riconoscere la propria città, così lontana da ogni immagine convenzionale.

Il film si vale di un gruppo eccezionalmente affiatato di attori: la greca Katina Paxinou nella immagine ieratica della madre Parondi: Alain Delon, che è Rocco, idealizzato come un simbolo; Spiros Focas, che è Vincenzo; Renato Salvatori che lotta con la parte durissima di Simone; Claudia Cardinale; l'ottimo Max Cartier, che ha il perfetto fisico del ruolo di Ciro. Ma a noi sembra che la più straordinaria delle prestazioni sia stata offerta da Annie Giradot, che meriterebbe, senza discussioni, la palma del Festival (purtroppo è stata doppiata, e quindi non sarà possibile premiarla). Una lode particolare infine va alla qualità della fotografia.

TOMMASO CHIARETTI

Il Popolo

Previsioni rispettate con un film, *Rocco e i suoi fratelli,* di Luchino Visconti che ha tutte le carte in regola per aspirare con forti probabilità di successo al Leone d'oro. In regola, soprattutto perchè, di fronte alle altre opere in concorso, ha in maggiore evidenza quelle che noi riteniamo le caratteristiche fondamentali di un film moderno e importante: l'affrontare a viso una realtà contemporanea. Il non servirsi della realtà, scelta magari spesso con una angolazione tutta particolare o solo verista per imbastirvi una storia cinematografica, ma usare della storia per scoprire una realtà e per interpretarla.

Questa realtà del film di Visconti è la condizione umana degli immigrati meridionali a Milano, la storia del difficile, faticoso inserimento di gente sprovveduta, smarrita, sorretta solo dalla disperata volontà di sopravvivere, di avere anch'essa un tetto e di che mangiare due volte al giorno, in una comunità socialmente e culturalmente più avanzata. Le migrazioni interne, fenomeno di vastissima

portata in Italia, particolarmente per quanto riguarda Roma e Milano, il contatto fra due mentalità e due modi di vivere diversi ciascuno dei quali reca in sè fermenti buoni e cattivi, la possibilità di convivenza e di progresso per tutti sono l'occasione per un vasto affresco cinematografico. Con il quale, evidentemente, Visconti ritiene chiusa sia la parentesi risorgimentale pittorica e melodrammatica di *Senso*, sia l'evasione romantica e toccante, anche se esemplare, di *Le notti bianche*, per ricollegarsi a quello che resta il suo capolavoro, *La terra trema* e per tornare a raccontare agli italiani storie italiane.

Storia più italiana di questa che contiene in sè gli elementi più tipici della cronaca e del costume nazionale, sarebbe difficile immaginare. Ci sono il meridionalismo, desideri ed esigenze nuove che premono contro sovrastrutture antiche, c'è l'inurbamento, il matriarcato, l'unità familiare eretta a un unico valore della società anche contro la legge, c'è l'ambizione di arrivare presto con poca fatica, la miseria e i suoi cattivi consigli, la gelosia, il matrimonio di amore che si trasforma in matrimonio di necessità e tutta una serie di annotazioni ampie o minute, che fanno di *Rocco* un film di una verità sconcertante, che persuade subito lo spettatore fin da quel primo notturno arrivo, mezzo entusiasta e mezzo spaurito, di Rosaria e dei suoi quattro figli a Milano.

...Rocco sarà un pugile celebre, ma avrà la coscienza della precarietà della sua situazione e anche del proprio sacrificio. Dirà che tutto quel soffrire, tutto quell'affannarsi, tutto quel prodigarsi è il prezzo necessario a far sì che ogni regione d'Italia e non solo l'operosa e nebbiosa Milano, possa dare da mangiare a tutti i suoi figli, e il prezzo che bisogna pagare per avere diritto ad un avvenire migliore. Non toccherà forse a lui, Rocco, di vederlo realizzato, ma ognuno deve avere vivo il senso della solidarietà. Uno dei fratelli, il più piccino, potrà forse tornare al paese lucano abbandonato per fame e vedere che anche lì, il lavoro e la solidarietà e il sacrificio degli uomini avranno creato un mondo nuovo, dove ciascuno è libero e padrone di se stesso.

Il disegno è ampio, abbiamo visto, come sempre nelle opere di Visconti: il suo non è cinema sintetico che racchiuda tempi e azioni di momenti essenziali, stretti e determinati. La sua costruzione è vasta, affollata di mille personaggi e mille episodi. Al taglio moderno della storia e del suo significato, Visconti applica metodi narrativi antichi, ottocenteschi: tesse fra i suoi personaggi sottili reti di rapporti e sentimenti e vuole che tutti siano chiari e ciascuno risulti perfettamente leggibile allo spettatore. E' questa esigenza di chiarezza poi, diversamente non facile da ottenersi nelle accennate ricchezze e varietà di personaggi che obbliga Visconti a storie forti, a contrasti accesi, subito evidenti e subito drammatici. Derivano da queste constatazioni quelli che sembrano essere i limiti dei film: una certa iniziale fatica che non scompare fino a che tutti i personaggi e tutte le situazioni non siano chiaramente impostate (e questo avviene al termine della prima delle tre ore di proiezione) e un certo eccesso di violenza che talvolta sconfina in ingiustificata crudeltà. Ci sono poi reminiscenze culturali che affiorano, quasi tutte peraltro bene assimilate, eccetto un finale riferimento alla tragedia greca cui forse la presenza di Katina Paxinou dà una evidenza maggiore delle intenzioni dell'autore. E c'è perfino la resa non perfetta di qualche personaggio, come ad esempio il Salvatori, alle prese con modesti mezzi espressivi, con un personaggio di grande difficoltà.

Ma c'è, per contro, una ispirazione viva, una umanità calda, affettuosa senza sdolcinature, una visione ampia della vita, degli uomini, del lavoro, un'idea operante e vibrante attraverso tutto il film: questo diritto alla dignità che Rocco tenacemente insegue e poi offre, lui ormai sacrificato, ai suoi fratelli minori. Sono appunto questa vastità del disegno, questa nobiltà dell'assunto, e il suo aderire perfetto ad ogni parte dell'opera, questa unità nella concezione e nello svolgimento del film, in una parola l'importanza di *Rocco e i suoi fratelli* che inducono noi e riteniamo tutta la critica italiana e la giuria internazionale, a preferirla innanzi alle altre tredici presentate in concorso a Venezia.

Paolo Valmarana

Il Resto del Carlino

Infine, sono arrivati dalla natia Lucania anche *Rocco e i suoi fratelli*. Il film di Luchino Visconti — un grande, potente film — ha chiuso con un meritato successo, questa sera, la rassegna delle opere in concorso. Non sappiamo se vincerà, tenendo fede ai pronostici, il « Leone d'oro », che già lo scorso anno fu diviso fra due pellicole italiane *Il generale della Rovere* e *La grande guerra;* ma certo ne sarebbe degno.

Il regista milanese lo ha concepito come la continuazione ideale de *La terra trema*, il memorabile « episodio » iniziale di quella imponente trilogia sulla Sicilia, che doveva purtroppo rimanere incompiuto. Il punto di partenza è, ancora una volta « I malavoglia » di Verga: una opera che « ossessiona » Visconti (la parola è sua) fin dalla prima lettura. In fondo, ha fatto notare l'autore, il nucleo principale di *Rocco*, questa storia di contadini lucani emigrati a Milano, è lo stesso del romanzo verghiano: là, 'Ntoni e i suoi, nella lotta per sopravvivere, per liberarsi dalle necessità materiali, puntavano tutto sul « carico dei lupini »; qui, Rocco, i suoi fratelli e la madre, per farsi posto nella grande città del nord, tentano la dura impresa del pugilato: che è appunto l'equivalente del « carico dei lupini ».

Altre influenze hanno concorso ad orientare l'ispirazione di Visconti, denunciate dallo stesso regista: quella di Dostojewski, anzitutto (il personaggio di Rocco, simbolo della « bontà fine a se stessa », appare chiaramente modellato su Myskin, il protagonista de « L'idiota », quella della biblica storia di Giuseppe e i suoi fratelli, e del romanzo che intorno al medesimo tema ha costruito Thomas Mann; quella del « Ponte della Ghisolfa », dei racconti milanesi di Giovanni Testori. Vasco Patrolini e Suso Cecchi D'Amico hanno collaborato alla stesura del soggetto; la stessa D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa ed Enrico Medioli alla sceneggiatura (non senza confessare, a lor volta, ulteriori suggestioni: lo Scotellaro di « Contadini del Sud », il Levi di « Cristo si è fermato a Eboli », il Wolfe de « Il fiume e il tempo »). E' un'opera, insomma, *Rocco e i suoi fratelli*, alla genesi della quale non hanno fatto certamente difetto le sollecitazioni culturali; e intessuti di folti riferimenti letterari — come sempre, del resto, in Visconti — appaiono i risultati espressivi.

Il racconto, secondo il primitivo progetto del regista lombardo, avrebbe dovuto aprirsi con una

parte ambientata in Lucania: quasi a stabilire un più saldo anello di congiunzione con *La terra trema.* Aggiungere questo prologo avrebbe però significato allungare ulteriormente la durata del film, che è già considerevole: tre ore esatte di proiezione. Perciò l'autore si è rassegnato a rinunciarvi.

Il film si inizia, così, con la scena dell'arrivo dei Parondi alla stazione di Milano: una scena cupa, dominata da un senso di sgomento, che subito c'introduce nel clima drammatico della vicenda.

(...) Concepita come un ampio affresco della vita dei meridionali a Milano — un affresco di vigoroso impianto, di solida struttura, di coerente varietà di motivi — l'opera si articola in cinque capitoli, dedicati a ciascuno dei fratelli. In realtà, tuttavia, essa ruota intorno a due personaggi, e sull'antitesi che questi rappresentano fonda la propria drammaticità.

Vincenzo, Ciro e Luca risultano, fatalmente, caratteri minori. I loro problemi appaiono subito risolti: quello di Vincenzo fin dall'inizio del racconto anche se l'improvviso arrivo della famiglia lo costringe a rimandare le nozze, che comunque avverranno, presto benedette dalla nascita di un paio di figlioli; nè troppo difficile sarà il problema di Ciro, il quale sa bene ciò che vuole, e finirà con l'ottenerlo: un posto di meccanico specializzato in una grossa fabbrica d'automobili (poi verrà, anche per lui, la fidanzata: una milanesina cui presta volto Alessandra Panaro). Sia Vincenzo che Ciro sono riusciti ad ambientarsi: la grande città del nord, a poco a poco, li assimilerà. Quanto a Luca, è ancora un ragazzo: si guarda intorno senza molto comprendere; rappresenta, soprattutto, una speranza, la speranza di un avvenire migliore, di un futuro più felice anche per le nostre povere terre del Mezzogiorno. Che è poi la nota sulla quale si chiude il film: la stessa che già suggellava *La terra trema.*

I personaggi centrali sono quelli di Rocco e di Simone: le cui gesta finiscono col riempire anche i « capitoli » apparentemente consacrati agli altri fratelli. Il primo ad emergere è Simone: ambizioso, deciso ad « arrivare », sembra il più forte, ma in realtà è il più debole. Introdotto da Vincenzo nel mondo della « boxe », potrebbe farsi strada, ché la vigoria fisica non gli manca; ma gli manca, per sua sventura, l'energia interiore. S'innamora di una sgualdrina, Nadia (incarnata dalla francese Annie Girardot), e l'opprime con la sua meridionale gelosia. Si lascia irretire da un ex pugile, che adesca giovanotti col pretesto di lanciarli nella carriera.

Rocco, che all'inizio del racconto pare il più gracile della famiglia, il più mingherlino, diventerà invece il più robusto: sarà il solo che riuscirà a « sfondare », nello sport in cui sia Vincenzo che Simone hanno fallito. E ciò benchè abbia abbracciato la boxe senza una vera vocazione, solo per aiutare Simone a togliersi dai guai, solo per « espiare », come vedremo, colpe che crede di aver commesso, solo per strappare la famiglia alla antica schiavitù del bisogno.

Incontrata Nadia, dopo parecchio tempo, nella città dove stava terminando il servizio militare, Rocco resta preso per lei da un affetto che ha il magico potere di « purificare » la giovane donna, di spingerla a tentare, appena rientrata a Milano, una nuova vita. Diverrà invece, questa povera « ragazza di vita » provvisoriamente redenta, lo strumento di un amaro destino. Simone, che mai l'ha dimenticata, non perdona a Rocco di avergliela « portata via »: e pieno d'odio aggredisce il fratello, e con la complicità di alcuni giovinastri gli strappa la donna dalle braccia, e sotto gli occhi suoi la prende, in una scena che ci è parsa, a dir la verità, violenta fino all'esagerazione, realistica fino alla sgradevolezza.

Rocco capisce quanto Simone debba soffrire, e a quella sofferenza attribuisce l'insuccesso del fratello nel pugilato, la sua incapacità di farsi una strada. Perciò non solo lo perdona, ma supplica addirittura la donna amata di lasciarlo, di tornare da Simone, per aiutarlo a riprendersi. Nadia gli ubbidisce senza comprenderlo, anzi mutando in odio verso di lui il proprio amore ferito. A che può servire un ritorno non sentito? Solo a peggiorare la situazione. Il pugile fallito, lungi dal riprendersi, continua ad affondare, ad affondare sempre più. Nadia lo abbandona, si rimette a « fare la vita ». Simone la ritrova, e, schiavo della sua infelice passione, la uccide a coltellate. La uccide proprio la stessa sera in cui Rocco ottiene il primo importante successo della sua promettente carriera di pugile.

Compiuto il delitto, Simone torna a casa mentre si sta festeggiando la vittoria. Lo abbraccia, ignara, la madre, felice di veder di nuovo intorno a sè tutti e cinque i suoi figli, « uniti come le dita della mano ». Ma ecco che il sangue di cui Simone è imbrattato rivela la verità. Rocco vorrebbe ancora aiutare il fratello caduto: « Ti ricordi? — aveva chiesto poco prima a Vincenzo, durante la festa, ritornando con la memoria al paese natale — ti ricordi che il capomastro, laggiù, quando comincia a costruire una casa, tira una pietra sull'ombra della prima persona che passa: perchè ci vuole un sacrificio, affinchè la casa venga su solida... ». Ma non c'è sacrificio, ormai, che possa salvare l'assassino. La « casa » ospiterà solo quattro dei cinque figli di Rosaria: l'altro si è perduto.

Visconti ha saputo mostrarsi all'altezza dell'ambizioso proposito, del fervidissimo impegno che lo hanno risospinto dietro la macchina da presa. *Rocco e i suoi fratelli,* è un'opera nettamente superiore alla penultima dello stesso autore, *Le notti bianche,* e forse un po' meno indulgente verso il gusto dei compiacimenti formali, dei preziosismi fini a se stessi, che non alcuni dei suoi film più celebrati.

Dispiacciono, tuttavia, certi eccessi di tono, certe truculenze che non sembrano del tutto giustificate. Oltre alla scena, già ricordata, dello scontro fra Simone e Rocco, diremmo che superino, con loro danno, l'aureo limite della misura la sequenza della uccisione di Nadia, e quella del disperato abbraccio fra l'omicida e il « Santo », sul letto della casa materna. Ma tante altre andrebbero invece citate a lode di Visconti, per la loro sincerità e commozione.

Buona ci è parsa la interpretazione. La Paxinou rende in modo perfetto la tragica veemenza del personaggio della madre lucana; Alain Delon è un Rocco di sofferta intensità; Renato Salvatori non è mai stato così bravo, la Girardot ha momenti davvero felici; e tutti gli altri sono da ricordare, dalla Delair a Roger Hanin, dalla Cardinale a Stoppa, Focas, Pani, Cartier. Mirabile è la fotografia di Rotunno, intonatissime le musiche di Rota e le scene di Garbuglia.

DARIO ZANELLI

Il Tempo

Con *Rocco e i suoi fratelli,* di Luchino Visconti, sono finite questa sera le proiezioni dei film in concorso alla XXI Mostra. Gli applau-

si di stasera, perciò, sono stati gli ultimi applausi di cui abbia dovuto tener conto la Giuria: applausi, diciamolo subito, in buona parte meritati perchè quest'ultima opera di Visconti, nonostante certe riserve che talune sue soluzioni narrative e stilistiche debbono suggerire, si impone senza difficoltà alla considerazione dello spettatore per le sue stesse vaste proporzioni e per un insolito calore umano che, investendo situazioni e caratteri, riesce spesso ad averla vinta su di un clima di particolare violenza, aspro e straziato fino alla lacerazione.

(...) Visconti ha istituito questa materia in cinque vasti capitoli dedicato ciascuno a uno dei fratelli e disposti in modo da non apparire come episodi staccati, ma da risultare anzi il frutto omogeneo di un racconto corale in cui, di volta in volta, vengono in primo piano certi personaggi, senza che gli altri, pur finendo di sfondo, perdano mai la loro intensità psicologica e la loro evidenza drammatica. La sua regìa, questa volta, pur rivelando assoluta attenzione per il figurativismo, si è preoccupata soprattutto dell'umanità dei personaggi e questa ha sempre cercato di mettere in rilievo con la massima cura: felice soprattutto nel disegno del carattere di Rocco, così singolarmente generoso e ingenuo, delicato e timido, persino nell'asprezza di certe ribellioni, e nel disegno, più incisivo e duro, del carattere di Simone, seguito con minuziosa cura in tutte le sue furie, i suoi cedimenti, il suo quasi fatale scivolare verso una china da cui non tornerà più indietro.

Allo scontro di questi due caratteri si devono le pagine più intense e più violente del film, l'esasperata aggressione notturna di Simone a Rocco, la dolente scena conclusiva che mette i due fratelli innamorati di una stessa donna di fronte all'orrore della notizia che uno dei due l'ha uccisa. Meno felici, forse, certe diatribe familiari, soprattutto quelle cui presiede la madre (tenute un po' troppo sopra il diapason, in un clima più esagitato e gridato che non intimamente tragico), e certe prese di posizione solo dialettiche che in una opera dalle profonde risonanze umane rischiano di insinuare il sospetto di un inutile schematismo polemico; e non troppo felici certe iterazioni narrative, certe sovrabbondanze di esplicazioni e di dettagli che in un film di oltre tre ore sono probabilmente fatali (soprattutto dato il ritmo volutamente fluido e letterario ricercato dalla regìa) ma che potrebbero essere snellite con vantaggio sicuro per l'economia del racconto.

Riscattano comunque questi squilibri lo stile duramente realista (anche se di un realismo aulico e prezioso) di cui la regìa ha dato prova soprattutto quando descrive una certa Milano nebbiosa, certe strade di periferia, certi scorci di vita familiare taluni « interni » in casa di Rocco sembrano riportarci figurativamente a *La terra trema*) e certe sequenze corali tese non di rado fino allo spasimo. Forse in questa « tensione » spesso si eccede e allora il realismo, divenuto crudo verismo, manca di misura, smarrisce il suo interno equilibrio (come per l'uccisione di Nadia) e genera degli scompensi di clima che spesso nuocciono all'armonia dell'opera e alla sua compiutezza estetica.

Anche con questi scompensi, comunque, il film non perde la forza ansiosa del suo respiro drammatico e si raccomanda perciò alla nostra migliore attenzione. Per merito anche di un'interpretazione che, se risulta discutibile in Katina Paxinou, nel troppo colorito personaggio della madre, è invece degna di lode in Alain Delon, nel complesso personaggio di Rocco, in Annie Girardot, la sventurata Nadia, e in Renato Salvatori, il fosco e contraddittorio Simone. C'è anche Claudia Cardinale, ma la si vede appena.

GIAN LUIGI RONDI

L'Unità

No, il 1960 non sarà soltanto l'anno della *Dolce vita*. Esso sarà anche l'anno — e ci sia consentito di aggiungere: per fortuna — di *Rocco e i suoi fratelli*.

Il panorama del nostro cinema e della nostra cultura attuale sarebbe stato incompleto col solo film di Fellini: lo choc provocato dalla *Dolce vita* poteva rischiare di far credere che non restasse più nulla da rappresentare, che la disperazione della nostra civiltà occidentale

fosse stata esaurita in unico clamoroso affresco, poteva rischiare di influenzare a lungo e in un senso anche deteriore il cammino di molti giovani registi.

Bene, è venuto dunque il film di Visconti a ristabilire l'equilibrio, a far pesare anche i diritti della ragione, oltre a quelli dell'intuizione, i diritti della riflessione, oltre a quelli della suggestione; a contrapporre alla barocca ed esplosiva potenza del « giornalista » che fiuta l'aria del nostro tempo, il realismo critico, vasto e profondo, dello « scrittore » colto e geniale, che percorre le stesse vie del grande e moderno romanzo europeo.

Rischieremmo, perciò d'avvilire il film presentato questa sera al Lido di Venezia, se dicessimo soltanto che esso merita, e senza possibilità di confronti, il « Leone d'oro » della XXI Mostra cinematografica. La giuria emetterà domani il suo verdetto. Il presidente, il commediografo Marcel Achard, è un francese, e sa benissimo quel che accade al Festival di Cannes. *La dolce vita* dominava il campo a Cannes, esattamente come *Rocco e i suoi fratelli* lo domina a Venezia. Con la differenza che il festival della Costa Azzurra essendo soltanto un Festival e non una Mostra, era più ricco della modesta rassegna del Lido.

Ad ogni modo, come si prevedeva fin dall'inizio, il trionfo italiano è stato quest'anno assoluto, molto più che nel 1959. Ma veniamo, senza ulteriori divagazioni, al grande film. E' fin troppo evidente il punto di partenza di Visconti: non già il legame con la parentesi solo letteraria, ispirata da una sorta di raffinato e debole « neo-romanticismo » (o « neo-sentimentalismo », come piace al regista) delle *Notti bianche*, bensì un ritorno netto, solido e preciso alla *Terra trema*, cioè al punto più alto, e anche più anticipatore, della esperienza realistica nel cinema nazionale. Anche in *Rocco* una famiglia del Sud è al centro della storia, ma l'ambientazione è milanese. Rosaria, vedova lucana, coi quattro figli Simone, Rocco, Ciro e il piccolo Luca, raggiunge il quinto figlio, Vincenzo, nella capitale lombarda. Non già che Vincenzo abbia fatto fortuna: può appena campare col suo saltuario lavoro, dopo una breve infatuazione per il pugilato, e aspira a sposare la fidanzata Ginetta: avrà quindi presto una famiglia sua sulle spalle, e non può certo aiutare la madre e i fratelli, che dovranno risolvere da soli i loro problemi.

In questo tema dei « Meridionali a Milano » c'è già un impegno realistico di fondo, e insieme il distacco dalla *Terra trema*: Rocco non rappresenta e non sostituisce nè la seconda nè la terza parte della preventivata trilogia siciliana. Infatti, quali sono stati i passi effettivi della società italiana per affrontare (non si dice risolvere) la cosiddetta « questione meridionale »? Nessuno che conti: dal 1948 (l'anno della *Terra trema*) ad oggi, gli uomini del Sud in grande numero hanno emigrato: o all'estero, o in patria. Ecco quindi spostato l'obiettivo: Visconti s'interessa della « migrazione interna », dal Sud al Nord dell'Italia, dall'avarissima terra lucana alla ricca metropoli, che offre molte possibilità alle buone braccia. E tuttavia sarebbe inesatto affermare che Rocco sviluppi, almeno nei modi preannunciati, il rapporto tra la famiglia contadina e la grande città industriale. La città come antagonista, o come fattore di inserimento sociale, è anzi troppo poco presente nel film, perchè lo si analizzi soltanto da questo lato. Milano è il quadro, oppure la cornice: non è la protagonista, come lo fu Roma la « capitale dell'impero cattolico », nella *Dolce vita*. I protagonisti sono quelli del titolo, sono *Rocco e i suoi fratelli*. Il film non è un affresco, ma una tragedia.

Della tragedia ha infatti l'unità di struttura, la violenza, la purificazione. E poco importa se certi episodi e certi personaggi siano stati direttamente ispirati, come del resto i titoli di testa riconoscono, ai naturalistici (e, per conto nostro, monotoni) racconti di periferia del « verista in ritardo » Giovanni Testori, il delicato e malinconico cantore milanese del « Ponte della Ghisolfa » e della « Gilda del Mac Mahon ». Quasi sempre Visconti riesce a dare un'altra dimensione anche agli episodi rispettati alla lettera. Egli non è elegiaco, ma spietato; non dispersivo, ma robusto e implacabile nel ritornare sempre al centro drammatico della storia: la famiglia. E i suoi eroi non sono vivi soltanto nei « frammenti di vita » ad essi dedicati, ma spesso lo diventano di più, studiati in opposizione agli altri: Ciro, per esempio, « viene fuori » con tutto il suo carattere e tutta la sua morale, appena sullo schermo appare il nome di Luca, il più piccolo.

E' l'operaio cosciente dell'Alfa Romeo che, come già il fratello più grande della *Terra trema*, insegna al fratellino la via della lotta: « Bisogna imparare a far valere i nostri diritti, dopo aver imparato a conoscere i nostri doveri ». Non è questione, egli dice, nè di malvagità, come in Simone che ha « seminato odio e disordine nella nostra casa », nè di bontà e di spirito di sacrificio, come in Rocco, che ha rinunciato a tutto per il fratello. Rocco è un santo, dice, ma anche la sua bontà è nociva quanto la malvagità di Simone. « Nel mondo in cui viviamo, nella società che gli uomini hanno creato, non c'è più posto per i santi come lui. La loro pietà provoca dei disastri ».

Ed è appunto quello che abbiamo visto nel film, e per questo abbiamo parlato di tragedia. *Rocco e i suoi fratelli* è soprattutto la tragedia di due mentalità, quella di Simone e quella di Rocco, entrambe in certo senso impermeabili alla nuova vita, al nuovo ambiente. Sia Simone, con la sua disarmata bestialità, sia Rocco, con la sua tenerissima umanità, rimangono prodotti, per così dire, « allo stato puro » delle loro origini: entrambi, per ragioni opposte, e sostanzialmente identiche, incapaci di inserirsi normalmente in una città, che può distruggere e può creare, ma ti rimarrà sempre estranea, se non imparerai, come non hanno imparato loro, a conoscere i nuovi doveri e ad affermare i nuovi diritti.

Perciò, in ultima analisi, *Rocco*, come *La terra trema*, come *Bellissima*, come *Senso*, è la storia di una disfatta. Visconti la analizza ponendo i due protagonisti a contatto con lo stesso ambiente (il pugilato) e con lo stesso personaggio (la prostituta).

Simone (Renato Salvatori), nel suo intontimento di buon ragazzo semplice, era per la madre il più forte, il più agguerrito dei fratelli, Rocco, invece, il più debole. Come una chioccia, Rosaria accudisce ai figli, e assisterà, impotente, allo sfacelo dei due prediletti.

Simone s'innamora di Nadia (Annie Girardot), una ragazza che presto ha imparato a battere i marciapiedi. E la sua passione si trasforma in orgoglio ferito, e prorompe in odio, quando si accorge che Nadia è divenuta la donna di Rocco.

Ma in quale modo? C'è un colloquio straordinariamente poetico tra Rocco (Alain Delon), che sta finendo il servizio militare, e la prostituta appena uscita di carcere,

che imposta sul piano dell'affratellamento di due esseri umani la loro nascente relazione. Rocco invita Nadia ad aver fiducia in lui e nella vita; e la ragazza, in questo vero amore, trova la forza di redimersi in un lavoro onesto.

Ma interviene, a spezzare brutalmente l'idillio, Simone. Simone che dalla sua passata relazione con Nadia non aveva avuto che avvilimento, che aveva abbandonato la boxe, la famiglia e l'onore per lei, e comincia ad essere un uomo finito. Come Caino contro Abele, egli si scaglia contro il fratello. Il regista non ci risparmia i particolari più agghiaccianti: perchè sarà in seguito a questo scontro decisivo, che dovrà poi uscire il carattere di Rocco.

Rocco soffre per il dolore del fratello, per la sua gelosia così rivelatrice della sua indifesa passione. Non esita a rinunciare a Nadia, anche se ben comprende che per lei è la fine. Non esita neppure, contro la propria volontà, a rimpiazzare Simone sul quadrato (come volesse vendicarlo), e destina il proprio danaro così guadagnato, contro il parere degli altri fratelli, e di nascosto della madre, ad aiutare Simone, che scende di degradazione in degradazione, fino all'omicidio.

Dalla contrapposizione tra le due « vite » di Simone e di Rocco si giunge, man mano che il dramma avanza, e si fa inevitabile la tragedia, fino ai più sottili contrappunti stilistici nel montaggio parallelo della disperata solitudine del primo, il quale accoltella la prostituta che non vuol più saperne di lui, e del trionfo pugilistico del secondo, che tra le corde del ring sembra aver raggiunto per sè e per la famiglia, un traguardo di felicità. Per la prima volta sorride Rocco: ed era tornato a sorridere, come un bambinone, anche Simone prima dell'assassinio. Finchè, nella grande scena del pianto comune dei due fratelli, distesi insieme sul letto della nuova casa, il giudizio di condanna, sgorga, al culmine appunto della tragedia, in maniera inequivocabile.

E quando da tale culmine drammatico il regista passa, come nelle migliori tragedie greche, con naturalezza non disgiunta da intensità emotiva, alla « catarsi », alla purificazione, cioè al bellissimo epilogo tra Ciro e Luca che abbiamo citato, noi raccogliamo le fila di tutto il romanzo, e ci accorgiamo che la conclusione razionale della storia è stata resa possibile dalla precisione con cui quelle molteplici fila sono state intrecciate, dalla verità e dalla forza con cui ciascun ritratto umano è stato affrontato e risolto.

Si dice che il nome di Rocco impiegato nel titolo voglia essere un omaggio, da parte dell'autore, alla memoria dello scrittore socialista Rocco Scotellaro e alla sua terra lucana. Lo crediamo anche noi, tanto più che, dal gentile poeta, sembra sia venuta a Visconti una carica umana, un calore di affetti che non erano forse riscontrabili, in tale misura, nei suoi film precedenti. Non che Visconti non possa ancora essere crudele fino allo spasimo (il pestaggio tra i due fratelli, l'accoltellamento di Nadia); ma mai, forse, l'avevamo trovato così disteso, così maturo, così spoglio e naturale come nella presentazione di questa famiglia, come nell'analisi di tutti i principali caratteri (l'unica che sale di un tono sopra le righe è, per la sua insopprimibile vitalità teatrale, l'attrice tragica greca Katina Paxinou, nel ruolo della madre); come in questi dialoghi sorvegliati e nello stesso tempo intensissimi.

Ma dove Visconti è stato, ancor più delle altre volte, magistrale, è nella direzione degli attori. Sono quasi tutti attori professionisti, anche se giovani: il regista li trasforma completamente. Ci fa credere alla robustezza fisica di Alain Delon, oltre che al suo cuore delicato. Ottiene da Renato Salvatori, nell'ultima parte, una maschera di sofferenza. Ma chi si stacca su tutti, in una interpretazione prodigiosa, è Annie Girardot. Di una parigínissima attrice di teatro e di cinema, Visconti ha fatto una ragazza della periferia milanese, perfetta nei gesti, nel sorriso, nella tristezza e nella timidezza: nella particolare, sottile, timida sfrontatezza di una « ragazza di vita ».

UGO CASIRAGHI

Censura e magistrati

I recenti provvedimenti adottati dalla Magistratura nei riguardi dei film *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti e *L'avventura* di Michelangelo Antonioni, entrambi regolarmente provvisti del visto di censura — il primo minacciato di sequestro e lasciato in circolazione grazie all'« oscuramento » di alcune scene, il secondo sequestrato e quindi riammesso nelle sale pubbliche dopo qualche taglio — hanno riproposto in termini allarmanti il problema della libertà di espressione artistica in Italia e della censura sui film e i lavori teatrali.

« Bianco e Nero » si ripromette di occuparsi, in un prossimo numero, del problema della censura nei suoi vari aspetti, prendendo lo spunto dai risultati di un dibattito che è stato promosso dal Centro culturale cinematografico italiano; mentre rimanda i suoi lettori, per un giudizio critico sui due film « incriminati », a quanto scrisse Ernesto G. Laura su *L'avventura* nel suo resoconto dal festival di Cannes e, per *Rocco e i suoi fratelli,* alla recensione di Mario Verdone contenuta in questo stesso fascicolo (Venezia 1960).

Non possiamo comunque non riportare — per maggiore documentazione per i nostri lettori — il testo di alcuni autorevoli interventi in merito ai recenti episodi e alcune mozioni e dichiarazioni fatte in occasione di una assemblea generale dei rappresentanti di tutte le categorie cinematografiche riunita a Roma in segno di protesta contro i provvedimenti cui abbiamo accennato. Ecco l'opinione del ministro dello Spettacolo on. Folchi, espressa durante un suo discorso.

« Non si può contestare — egli ha detto — l'esistenza di un vivo senso di disagio e di reazione de-

terminatosi a seguito di certi indirizzi che sembrano prevalere nel campo del cinema e, qualche volta, anche nella scelta dei lavori teatrali. Da questo fenomeno traggono origine e trovano giustificazione gli interventi degli organi responsabili. E' palese, infatti, un profondo senso di stanchezza e di disgusto da parte di strati sempre più vasti della popolazione, suscitato dalla continua esibizione sugli schermi di una tematica che si affida a taluni aspetti di miseria morale, mentre vi sono problemi umani e sociali, vasti e complessi, ben più meritevoli di essere affrontati ».

« Questo stato d'animo — ha continuato l'on. Folchi — è anche dimostrato dal fatto che, malgrado qualche apparente contraddizione, e per concorde testimonianza dei maggiori esercenti, non sono i film moralmente discutibili quelli che a lungo andare hanno registrato la maggiore affluenza di pubblico. Ci rifiutiamo di pensare che il cinema, strumento potente di diffusione delle idee, non possa procedere alla ricerca di ben più alti argomenti, specie se si tenga conto che cinema e teatro sono legati al conseguimento di finalità artistiche, educative e ricreative. Se da un lato può manifestarsi l'opportunità di procedere al perfezionamento degli strumenti legislativi attualmente esistenti per meglio definire i compiti degli organi responsabili in modo da garantire le categorie interessate e, nello stesso tempo, il pubblico che frequenta gli spettacoli, dall'altro lato sembra doveroso rivolgere un caldo appello a produttori e registi e a quanti hanno la responsabilità nella fase della creazione e della realizzazione dell'opera cinematografica e teatrale, nonché al pubblico al quale compete un dovere ed un diritto di scelta, perché tutti insieme collaborino in questa opera di revisione e di autocontrollo, intesa ad eliminare dal nostro cinema quegli eccessi che non possono essere giustificati in nome dell'arte o della libertà di espressione. Sono questi i presupposti senza i quali anche le leggi migliori ed i provvedimenti più saggi finiscono col divenire inoperanti ».

Nel corso dell'assemblea romana, il produttore Goffredo Lombardo ha dichiarato:

« Parlo a titolo personale perché come rappresentante dell'Unione produttori verrà poi presentata una mozione. Penso che sia particolarmente importante questo incontro del cinema italiano che difende il suo sacrosanto diritto, la sua libertà di espressione. Non si fanno in questo momento polemiche né per un film né per un altro. I film sono stati l'occasione per incontrarci, riunirci e difenderci. La produzione italiana ha passato dei periodi tragici ed è stata sempre in concorrenza con la cinematografia straniera. Quando questa cinematografia italiana si sta riconquistando un posto importante nel mercato internazionale, noi ci troviamo di fronte ad un attentato alla libertà dell'arte cinematografica.

« Io penso che quello che è successo va tenuto ad esempio. Forse la stessa riunione non avrebbe avuto una forza così importante se l'azione della magistratura fosse rimasta a se stante, e cioè se all'intervento della magistratura non fosse seguita la interferenza successiva del ministero in quanto commissione di appello. Desidero dichiarare questo e assumo logicamente, tutta la responsabilità di quello che dico. Dopo i patteggiamenti (che alcuni hanno criticato) che ho fatto con il procuratore generale per salvare la integrità dell'opera di Visconti (perché ero riuscito a convincere a non tagliare l'opera integrale di Visconti), il film è stato richiamato dalla censura d'appello e sono stati ordinati i tagli che invece erano stati solo consigliati dal procuratore generale. Io non dico che cosa questo significa: vi dico che noi non sappiamo di che morte dobbiamo morire. C'è una commissione di primo grado, c'è una commissione di secondo grado, ci sono 178 procuratori della Repubblica i quali possono a loro insindacabile giudizio fermare un film per ottenere dei tagli e procedere nei confronti di questo film. Se a queste manifestazioni della magistratura noi aggiungeremo la censura che si allinea su queste equivoche disposizioni, io credo che il cinema italiano non si possa più fare. Per quanto riguarda l'atteggiamento della Titanus l'ho già detto: la revisione del programma produttivo non significa mettere in cantiere film accettabili ed escludere i film artistici o moderni, quelli che sono formati dalla censura, significa rallentare e portare a zero la produzione in attesa che precise norme ci dicano come e da chi noi dobbiamo essere giudicati.

« Non voglio essere equivocato. Non sto difendendo i film pornografici né la curiosità morbosa del pubblico nei confronti di alcune scene piccanti, ma io chiedo a voi che siete del cinema che cosa ha di osceno la scazzottata tra i fratelli nel film *Rocco e i suoi fratelli* e per quali ragioni si è dovuto apportare un taglio, mentre in altri film ci sono donne pugnalate nel bagno che versano litri e litri di sangue. Per quale ragione le pugnalate americane sono più accettabili di quelle italiane? Personalmente non sono d'accordo con la presa di posizione dell'Agis. E' una presa di posizione che non voglio qualificare. L'Agis si dovrebbe schierare al nostro fianco perché gli esercenti devono ricordare che il cinema italiano è stato quello che ha fatto riaffluire il pubblico nelle loro sale, è stato quello che ha salvato la crisi ».

Ecco la mozione approvata dal consiglio direttivo dell'Associazione nazionale autori cinematografici (ANAC):

« L'ANAC, preso atto degli interventi del procuratore generale presso la Corte di Appello e del procuratore della Repubblica presso il Tribunale di Milano nei confronti di *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti e *L'avventura* di Michelangelo Antonioni, interventi che nel secondo caso hanno dato luogo ad un provvedimento giurisdizionale, mentre nel primo si sono estrinsecati in una serie di consigli, suggerimenti, proposte e trattative inammissibili da parte di un rappresentante della pubblica accusa;

considerato che, i due episodi lamentati non rappresentano che l'ultima più evidente inaccettabile limitazione alla libertà di espressione riconosciuta e sancita dalla Costituzione italiana; che tali fatti pongono l'industria cinematografica italiana in una drammatica insostenibile situazione di incertezza economica e produttiva;

visto che tale situazione è imputabile al disordine legislativo italiano che in un moltiplicarsi di anacronistiche, antidemocratiche norme consente una non delimitabile serie di continue interferenze nella libera circolazione del film, dei lavori teatrali nonché delle idee di cui sono portatori, che tale disordine legislativo nell'interpretazione tendenziosa degli organi del potere esecutivo consente di fatto il perpetuarsi di un sistema volto a negare la funzione morale, culturale, educativa dell'arte;

chiede: 1) che il ministro del Turismo e dello Spettacolo rinunci fin da questo momento all'assurda facoltà attribuitagli dall'articolo 14 del decreto fascista del 24 settembre 1923 di poter richiamare una pellicola anche se già in precedenza munita del nullaosta; 2) l'abrogazione di tutte le norme legislative che attualmente regolano in maniera così contraddittoria la materia; 3) l'elaborazione e approvazione di un unico testo legislativo che riassuma e sancisca il principio che le opere cinematografiche e teatrali hanno diritto di libera circolazione e rappresentazione nei limiti della Carta costituzionale. Per il raggiungimento delle suddette finalità, mentre invita tutti i parlamentari ad appoggiare le enunciate richieste, l'ANAC si riserva che ai sensi dell'articolo 71 della Costituzione repubblicana si farà promotrice di un progetto di legge di iniziativa popolare ».

La mozione dell'Unione produttori, votata anche questa nel corso dell'assemblea romana:

« L'unione nazionale produttori nella mozione letta all'assemblea ha dato mandato agli organi direttivi dell'ANICA e dell'Unione stessa perché promuovano tutte le azioni opportune dirette ad ottenere:

1) la rapida elaborazione ed approvazione di una legge sul definitivo ordinamento della revisione cinematografica, sulla base dei seguenti criteri: a) riforma delle Commissioni di primo e di secondo grado allo scopo di includervi i rappresentanti dei produttori e degli autori; b) riaffermazione del carattere deliberativo e non soltanto consultivo delle predette Commissioni; c) brevità dei termini e obbligo di motivazione delle decisioni; d) assoluta irrevocabilità del visto;

2) impegno da parte del Ministero del Turismo e dello Spettacolo che nell'attesa dell'entrata in vigore delle nuove disposizioni legislative non verrà fatto ricorso all'art. 14 del regolamento del Decreto del 1923 circa la richiesta di una revisione da parte del Ministero di film già approvati dalle competenti Commissioni;

3) opportune istruzioni del Ministero degli Interni circa la esclusione di iniziative dei singoli organi di Polizia nei confronti di film muniti di regolare nulla osta ministeriale.

Tutto ciò premesso, il consiglio dell'Unione nazionale produttori film, riaffermando l'assoluta esclusione di ogni carattere politico all'azione così promossa, confida nell'accoglimento delle proposte contenute nel presente ordine del giorno da parte del Governo e del Parlamento onde evitare l'indispensabile revisione di programmi di produzione finanziariamente impegnativi già elaborati e che richiedono come condizione tassativa, la certezza dei criteri richiesti per l'approvazione di film, la celerità della relativa procedura e l'assoluta irrevocabilità dei singoli provvedimenti ».

Ed infine la dichiarazione dell'A.G.I.S.:

« La presidenza dell'Associazione generale italiana dello spettacolo — AGIS — in una nota diretta all'Anica, ha sottolineato come i recentissimi episodi, conseguenti alle iniziative assunte dalla magistratura di Milano, abbiano riproposto la necessità urgente e inderogabile di sollecitare l'emanazione di una nuova disciplina legislativa della revisione dei film che preveda in ogni caso l'adozione di criteri di valutazione certi e oggettivi e l'irrevocabilità del nullaosta di circolazione a tutela di un'industria che non può operare nell'incertezza. Nel contempo ed in relazione a tendenze ed orientamenti che sembrano assumere un certo rilievo in taluni settori della produzione cinematografica, l'Agis, richiamandosi anche alle indicazioni ripetutamente espresse dall'esercizio cinematografico sia sul piano interno che in quello internazionale, non può non ricordare che il cinema deve rivolgersi ad un pubblico quanto più ampio possibile e che tale essenziale finalità non può essere conseguita ove la produzione non tenga sufficientemente e doverosamente conto delle esigenze morali dei nuclei familiari nei quali si struttura in prevalenza il pubblico cinematografico ».

Venezia 1960

di FLORIS L. AMMANNATI

Mentre sono sopiti, ma non ancora spenti, gli echi e le polemiche che hanno preceduto, accompagnato e seguito la preparazione e lo svolgimento della Mostra internazionale d'arte cinematografica, la nostra rivista — fedele al suo impegno di coerente presenza nel mondo culturale cinematografico italiano — dedica il presente numero alla XXI edizione della importante manifestazione veneziana.

I film presentati e le singole Sezioni, in cui si articola la Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, formano oggetto di un approfondito ed obiettivo esame da parte dei diversi collaboratori della rivista, i quali non hanno mancato, come era loro dovere e loro diritto, di formulare un giudizio critico, scevro di preconcette prese di posizione per ciascun settore esaminato. Mentre rimandiamo, quindi, agli articoli che seguono, per la conoscenza degli aspetti particolari della importante manifestazione veneziana e della loro valutazione critica, tenteremo, per quanto possibile, di darne una valutazione complessiva indicando quelli che, a nostro giudizio, ne sembrano gli aspetti più rilevanti e le prospettive future.

Diciamo subito che la Mostra di quest'anno è il logico risultato di una serie di errori e di equivoci, di cui sono compartecipi tutti i settori della vita cinematografica italiana. La soluzione adottata, in perfetta ed onesta buona fede, con la nomina del nuovo direttore della Mostra, per il modo ed il tempo in cui è avvenuta ha dato infatti il via ad una reazione violenta nel tono e drastica nelle richieste impostata su un criterio di discriminazione ideologica e confessionale che non poteva essere accettata da quanti — forti di amare esperienze tuttora vive ed attuali — temono e combattono ogni forma di discriminazione, sia questa di natura religiosa, o politica, o razziale. Si è provocato così l'equivoco di una difesa ad oltranza di posizioni conseguenti alle soluzioni adottate in sede responsabile, per le quali

era condiviso, almeno sul piano della opportunità, un giudizio generalmente non entusiastico.

Di qui le dimissioni a catena, le dichiarazioni non chiarificatrici, gli atteggiamenti di resistenza o di minaccia, la confusione delle idee, gli errori e le incertezze, che ci hanno fatto arrivare alla Mostra in un clima intensamente polemico e bruciante per quanti hanno un minimo di conoscenza e di rispetto delle esigenze della cultura e dell'arte.

Abbiamo avuto così una XXI edizione della Mostra internazionale cinematografica di Venezia, considerata — quasi unanimemente — una fra le peggiori e, forse quella che ha maggiormente ignorato lo spirito e le finalità con cui la Mostra è stata pensata e voluta.

Ad un esame critico più sereno ed oggettivo, risulta chiaro che il giudizio sopra riportato, quale sintesi delle valutazioni critiche della stampa italiana ed estera, è estremamente severo. In realtà la Mostra di quest'anno, almeno per quanto riguarda i film in concorso, non è stata peggiore di altre edizioni della Mostra che l'hanno preceduta. La commissione di selezione nella scelta delle opere ha ampiamente dimostrato, se non un gusto sempre felice, almeno una libertà ed una spregiudicatezza di cui si deve onestamente rendere atto.

Dove individuare allora gli errori più evidenti? La risposta è facile. I lati più carenti della XXI Mostra sono identificabili nella scarsa rappresentatività, sul piano della validità artistica ed in quella panoramica di produzione, della maggior parte dei film presentati nella Sezione informativa; nella disorganicità della Sezione retrospettiva; nella improvvisazione e superficialità con cui sono stati fissati i programmi della Sezione culturale; nella pletoricità della giuria e nel criterio pseudo-culturale, acritico e anticinematografico con il quale sono stati scelti alcuni membri della giuria stessa; nella difficoltà di instaurare un rapporto umano con i partecipanti alla Mostra; e, soprattutto, nell'aver dato — a torto o a ragione — l'impressione di voler portare la Mostra di Venezia su piani diversi da quelli artistici e culturali che le sono proprî, attuando discriminazioni e presupposti ideologici in netto contrasto con le esigenze della libertà e dell'arte cinematografica.

Di questi errori, di questi dubbi e di questi sospetti si è nutrita e ha vissuto la maggior parte dei critici cinematografici presenti a

Venezia alla XXI Mostra, ignorando che molti errori erano, forse, il frutto aggravato di precedenti errori.

Giudizio negativo quindi e condanna senza appello per la XXI Mostra e per coloro che ne sono i diretti responsabili? Non ci sembra nè giusto, nè onesto. A nostro modesto parere, i risultati della Mostra di quest'anno tutt'altro che felici, ma anche, senza alcun dubbio, tutt'altro che definitivi ed irreparabili devono comportare, come inevitabile conseguenza logica, non indifferibile, ma urgente, alla affermazione della assoluta necessità della attuazione di una politica culturale in Italia, anche nel campo del cinematografo, che tenga chiaramente conto delle esigenze morali e sociali, ma anche, in modo altrettanto sicuro e preciso, delle esigenze della cultura e dell'arte, che sono principalmente esigenze di rispetto della libertà creatrice nelle sue diverse forme di espressione. E, oltre questo, anche una difesa ad oltranza della Mostra di Venezia.

L'esperienza di quest'anno ha pur sempre dimostrato l'importanza della manifestazione; il suo rilievo sul piano internazionale; la validità della formula di selezione adottata; l'interesse culturale delle diverse sezioni in cui la Mostra è articolata; l'importanza di una giuria competente ed imparziale; la necessità di un clima che garantisca a tutti ed a ciascuno dei partecipanti alla Mostra di Venezia — siano essi critici, autori, produttori, distributori, esercenti — la sicurezza del rispetto e della libertà nell'ambito dell'interesse comune e di quello spirito di comprensione che consente a Venezia, grazie al film, l'incontro di uomini e di civiltà talvolta diverse e distanti tra loro.

Occorre poter dare ai responsabili della Mostra di Venezia — nel rispetto di quella autonomia che è propria dell'Ente « La Biennale di Venezia » di cui la Mostra è tipica espressione — la possibilità di una integrale, anche se ragionevole, applicazione della formula di selezione diretta, « costi quello che costi », consentendo di operare senza debolezze e senza compromessi, ricordando che la Mostra di Venezia deve assolvere alle finalità che le sono fissate dal suo Regolamento, cioè quelle di presentare opere che « testimonino un reale progresso dell'arte cinematografica » e siano « largamente rappresentative delle diverse tendenze dell'arte cinematografica » facilitando così « l'incontro delle diverse culture e civiltà » al fine di « favorire l'incontro e la comprensione fra gli uomini ».

In questa battaglia per la dignità della Mostra di Venezia, al

di fuori e al disopra delle incompetenze e delle improvvisazioni — di cui troppo spesso sono vittime, innocenti ed impotenti, le istituzioni culturali e artistiche italiane, grazie ad una errata, o inesistente, politica culturale —, la stampa cinematografica e le organizzazioni professionali del cinema devono marciare unite con una chiara visione delle loro responsabilità e dei loro limiti, pronte a condannare, se necessario, ma anche a dare, senza riserve, l'incondizionato appoggio, di sprone, di stimolo e di difesa dell'arte e della cultura senza ulteriori aggettivazioni.

Una Mostra così

di MARIO VERDONE

Una cinematografia che riesce a dare, in un anno, opere di eccezione come *La dolce vita, Rocco e i suoi fratelli* e *L'avventura;* che trionfa a Cannes e alla Mostra veneziana 1959, mentre si vede privata del Leone d'Oro 1960 soltanto per la incompetenza di alcuni membri di una giuria ibrida e il cui giudizio collegiale, in questo caso, non ha alcun valore critico; che inoltre registra nella stessa annata opere di alto livello, segnalatesi in varie competizioni internazionali, e conferme di registi validi, scoperte di nomi nuovi su cui è lecito fare affidamento sicuro; questa cinematografia potrebbe a buon diritto fregiarsi, con sufficienti pezze di appoggio, nella stagione attuale, del titolo di migliore del mondo. E' la prima riflessione cui invita la ventunesima Mostra d'arte cinematografica di Venezia, nata sotto un cielo minaccioso, per le note polemiche che l'hanno preceduta, svoltasi nella coincidenza dell'involontario *contrecarre* delle Olimpiadi, in un clima di attesa che prelude all'insoddisfazione, ma anche all'oblío, e poi improvvisamente divenuta incandescente, prima, per la apparizione del capolavoro di Visconti, poi per il cervellotico verdetto, che ha provocato le reazioni più energiche di chi ama il cinema e la sua arte, e rifiuta gli intrighi e le decisioni irresponsabili di chi dimostra di non aver niente a che vedere con l'arte e la cultura cinematografica.

L'ampliamento della giuria già esistente (dove, nonostante le dimissioni italiane, i membri stranieri erano rimasti al loro posto) è stato un errore che ha portato a conseguenze di una certa gravità. E' la maggioranza dei membri già in carica, infatti, che ha votato, come era logico, per *Rocco e i suoi fratelli.* E sono gli altri, i nuovi venuti,

che hanno votato contro. Quale motivo v'era di immetterli nella giuria che, per la loro presenza, perdeva in omogeneità e, collegialmente, in autorità? Si vuol qui mettere in causa, naturalmente, l'autorità di un giudizio che riguardi l'arte del film. Ai docenti universitari chiamati in giuria (in opposizione al regolamento che prescrive la presenza di « personalità dell'arte e della cultura cinematografica ») non verrà mai in mente di sollecitare il direttore della Mostra a sedere insieme per gli esami di glottologia o di letteratura inglese: e lo stesso dovrebbe accadere nel caso inverso.

Un altro gravissimo errore, che forse ha stuzzicato i sopiti impulsi sciovinistici francesi, è stato quello di inserire quattro film italiani in una selezione di quattordici pellicole da ritenere come le migliori della produzione mondiale, in una particolare stagione dell'annata. Errore, prima, di buon gusto (di dosaggio educato, si direbbe) perché non si invitano gli altri paesi a competere con una cinematografia che a priori viene definita, per il fatto stesso dell'ampiezza della scelta, come la migliore del mondo, anche se per avventura momentaneamente lo sia; e poi errore tecnico, in quanto, anche nel panorama mondiale attuale, a volte squallido, c'era sempre un *Principio superiore* che poteva, senza scandalo, figurare nella selezione come secondo film cèco, o un *Romeo Giulietta e le tenebre*, che non era impossibile procurarsi a tempo. Senza contare l'indiano *Ventiduesimo giorno di Sravana,* della migliore tradizione bengalese, sulla scia dei film di Ray, e quel *Shadows* (Ombre) di John Cassavetes, esponente del miglior cinema indipendente americano, prodotto soltanto qualche mese prima del termine stabilito — come il film di Kobayashi — e pertanto accettabile in concorso (alla Mostra di Venezia si sono registrate, in tanti anni, violazioni di regolamento ancora più gravi); o il *Cochecito,* o altri buoni film di vari paesi, che sugli schermi romani stanno comparendo da settembre, mentre per gli svedesi, come è noto, non c'era nulla da fare, avendo dirottato essi stessi da Venezia per Cannes, in seguito al clima creatosi attorno alla Mostra fin dallo scorso marzo, il film di Bergman *Fontana della Vergine.* Ci sarebbe poi un terzo punto da vedere: se quei quattro film erano veramente i migliori della produzione in corso, mettendone alcuni a confronto almeno con l'eccezionale *Kapò.* Che se poi si dovesse dar credito a quello che dicono, e cioè che la loro ammissione fu dovuta ad ogni sorta di pressioni, allora diventerebbe vana tutta la lotta sostenuta in precedenza da Venezia con i produttori per

affermare la propria indipendenza. La scelta delle quattordici pellicole in concorso, fu compiuta con molta libertà e spregiudicatezza, confermando, attraverso le varie designazioni, le intenzioni della direzione di conquistare quella fiducia e popolarità che, dall'inizio, le furono ostinatamente negate dalla opinione pubblica. « Via aperta ai comunisti », hanno detto taluni critici commentando un cartellone dove figuravano molti registi italiani di sinistra e dell'Europa Orientale. Le preoccupazioni, in questo senso, apparivano infondate, anche perché niente di più innocuo, ideologicamente, poteva venire dall'URSS, Polonia e Cecoslovacchia. Ma veniamo ai film.

Bílá holubice di F. Vlácil (Cecoslovacchia)

La sorte di aprire ufficialmente le proiezioni dei film in concorso è toccata ad un film per la gioventù: *La colomba bianca* di Frantisek Vlacil. « Ho girato il film pensando alla gioventù, alla quale è destinato » — ha detto Vlacil —. « L'idea della fraternità dei giovani, dell'intesa fra i giovani, di qualunque paese siano, è di grande attualità. L'avvenire è nelle mani dei giovani — non è soltanto una frase! Se i giovani arrivano a comprendersi, il cammino della pace diverrà più facile e sicuro ». Anche se il film avrebbe potuto figurare con onore nella mostra « minore » che Venezia ospita in luglio, non saremo noi a scandalizzarci che *La colomba bianca* sia stata invece presentata nella « grande ». I festival, in fondo, vivono di film come questi: inconsueti, realizzati come omaggio ad un'arte tutta di immagini, incuranti delle analisi dei gusti del pubblico, *coute que coute*. Si tratta di film che forse non troveranno che pochi compratori, al di fuori del paese dove sono stati realizzati. Sono i festival che hanno il dovere di presentarli e sostenerli. *La colomba bianca* prende spunto da una migrazione di piccioni viaggiatori liberati in una località belga e diretti a un villaggio di pescatori del Baltico. Durante il viaggio una colomba si perde per una tempesta e vola smarrita su Praga. Michele (Karel Smyczec), un bambino paralitico dagli occhi di porcellana, le spara con una carabina, abbattendola. Poi, rimproverato da un pittore, la raccoglie, la cura e la guarisce. Vorrebbe tenerla per sempre con sé, ma il pittore lo convince a ridarle la libertà. E la colomba vola verso il villaggio del Baltico, dalla giovane Susanna che l'aspetta, dopo aver corso un ultimo pericolo: la minaccia di un gatto nero che ha cercato di piombarle addosso, e da cui il bambino cèco riesce a salvarla, ritrovando la forza di reggersi in piedi. Ora la libertà della colomba ridarà la felicità a Susanna, che ansiosamente l'aspetta. E il bambino di Praga, da parte sua, riacqui-

sterà con la padronanza delle proprie gambe, finora inerti, quel che non aveva: il senso e la fiducia della vita. Grazie alla colomba due giovani esseri lontani, sconosciuti l'una all'altro, usciranno dal loro isolamento. E' un soggetto semplice, che vuole essere simbolo di pace, di bene, di mutuo aiuto. Ne sono protagonisti personaggi puri, liberi, che hanno veramente bisogno della colomba, per i quali è come una necessità di vita. Si presta, nella sua semplicità, ad una realizzazione in puro linguaggio cinematografico. La stessa scarnità del soggetto sollecita la ispirazione del regista. Lo studio compositivo delle immagini rivela la provenienza del Vlacil da una scuola d'arte e dalle esperienze della pittura. Il montaggio è funzionale e fondamentale, nel film, come presso i migliori classici europei. Il soggetto spoglio e tenue come in Bresson. Vlacil aspira agli orizzonti poetici di Lamorisse; ma ha la lucidità razionale di un cartesiano. La composizione dell'immagine diventa la sua cura fondamentale e la propria educazione figurativa gli permette di inventare nuove chiavi visuali. Susanna, che vive in un paese dal paesaggio aperto, arioso, è vista sempre di fronte al mare, sotto al sole, nello sviluppo di un orizzonte senza fine. Il ragazzo paralitico è stretto da verticali che lo imprigionano come sbarre. Il cielo non gli si mostra che in uno spazio circoscritto. Mentre la prima vive in un sentimento di libertà che il ritardo e l'assenza della colomba limitano, fino a farle perdere questo sentimento, il secondo è come chiuso e isolato, fino a ritenersi infelice e colpevole. Ed è la colomba, che dapprima ha offeso, ad aiutarlo a capire che cosa sia la libertà. La simbologia del film è chiara, anche se schematica. Le preoccupazioni formalistiche prevalgono in un clima da « esperimento », fino alla convenzione, se si vuole, e magari al decadentismo. Un finale magico, col doloroso distacco del fanciullo dalla colomba, che è la sua vera salvatrice, ha squisito valore lirico. E la fotografia colleziona una serie preziosa di immagini, dai bianconeri sapientemente equilibrati.

Rat di V. Bulájic (Jugoslavia).

Se i 76 minuti del « giovane » film cèco — realizzato da un giovane per i giovani — potevano essere un apprezzabile avvio alla rassegna dei film in concorso, le due ore di proiezione di *La guerra* dello jugoslavo Veliko Bulajic hanno molto attenuato le iniziali speranze di una parte degli spettatori. Siamo qui, almeno nelle intenzioni, assai più là che sul piano sperimentale, come avviene per *Colomba bianca,* che segna il passaggio di un documentarista preparato al film d'arte con attori; ma il tentativo, nonostante il poco risparmio dei mezzi

impiegati, non appare neppure in parte riuscito. Dal « massimo sforzo », come ha ironizzato un critico, non si arriva che al « minimo risultato ». Veliko Bulajic è un altro giovane regista, che ha fatto i propri studi al Centro Sperimentale di Cinematografia. I legami del film e del suo autore con la nostra cinematografia non si limitano soltanto a questo. Lo scenario — che può far pensare a un Rolland — è di Cesare Zavattini e i protagonisti hanno qualcosa in comune con quelli del *Tetto* e di *Miracolo a Milano*. Sono due giovani fidanzati che stanno per sposarsi proprio allorché scoppia la guerra, troppo semplici per capire tutta l'atrocità dell'avvenimento che ha investito loro stessi e il paese cui appartengono. I bombardamenti cominciano proprio mentre stanno per pronunciare il rituale « si » ed i due giovani, ancora non sposati, sono come presi dal risucchio di un immane vortice e costretti ad affrontare innumerevoli peripezie, ora comiche, ora tragiche, fino a che, convinti con altri semplici come loro della assurdità della guerra, partecipano ad una manifestazione pacifista. Rischiano la fucilazione, ma si salvano per lo sgancio di una bomba atomica, che spoglia i due giovani, come il dittatore del paese, ridicolizzandolo. E' un salvataggio inutile ed anche più amaro, perché Maria, la fidanzata di Ton, nel tragico epilogo ha perduto la ragione. L'apocalittico film, che ci porta in mezzo a distruzioni immani, e ci mostra paràte assurde di mostruosi soldati in disumane uniformi antiatomiche, ma anche ironici episodi come quelli dei soldati in addestramento, passa dalla tragedia alla farsa, dal « cosmico » alla rituale « trovatina » zavattiniana, dai sentimenti collettivi ai dettagli più candidi e minuti, con i quali il soggettista, come del resto è sua abitudine, sembra a volte che stia baloccandosi: e mira, anche attraverso il riso, a raggiungere un'asprezza tragica. E' un giuoco troppo difficile e le polveri di cui l'opera è disseminata risultano bagnate, o per una certa stanchezza di ispirazione del soggettista o, quel che appare sicuro, per la immaturità del regista, che ha affrontato con troppa temerarietà, e quasi puerilmente, un tema così impegnativo e difficile. Il risultato non è quello di un'opera non portata a perfezione, o a compimento, ma proprio di un naufragio totale, completo, dove non rimangono a galleggiare che alcune idee fondamentali, che nessuno — d'altronde — potrebbe non sottoscrivere: l'odio della guerra, la necessità di scongiurare il pericolo di un conflitto atomico, dove tutti potremmo perire. Forse il soggetto già aveva in sé difetti d'origine, incapaci a sostenere un « tema »

così impegnativo che, nell'*Ultima spiaggia* di Stanley Kramer, è sviluppato in un rapporto che può distinguere il « maestro » dallo « scolaro », il « professionista » dal « dilettante ». Ma nello stadio successivo, la sceneggiatura, l'ossatura del film diventa ancora più molle nelle dorsali: il piccolo *humour* non riesce a sostenere tanto peso. Poi è l'insufficienza « spaziale » del film — la messinscena — a travolgerne il valore « temporale » o tematico.

Schachnovelle di G. Oswald (Germania Occ.)

Terzo film in concorso *Schachnovelle* di Gerd Oswald, desunto da un racconto di Stefan Zweig: « Scacco alla follia ». Gerd Oswald è figlio di Richard, il regista austriaco del muto il cui nome è legato a film storici tedeschi come *Lucrezia Borgia* e *Carlo ed Elisabetta*. Gerd emigrò in America nel 1933, e lavorò a fianco di Kazan e di altri cineasti reputati prima di passare, nel 1955, alla regìa con polizieschi come *A Kiss Before Dying* (Giovani senza domani), e *Crime of Passion* (Delitto senza scampo). Lo spunto da cui la pellicola prende vita è tutt'altro che banale. Il racconto dello Zweig, pubblicato postumo, dopo il suicidio dello scrittore, che finì in Brasile i suoi giorni, senza riuscire a sopravvivere al dolore arrecatogli dall'esilio e dagli orrori della guerra e delle persecuzioni hitleriane, non manca di offrire motivi drammatici e figurativi tali da poter interessare, poniamo, anche un regista più dotato, che avrebbe potuto ricavarne molto di più: Robert Bresson. E' la storia, ahimè quanto lenta, di un perseguitato dal nazismo che viene imprigionato e torturato mentalmente, perché riveli il nascondiglio di un tesoro ecclesiastico di cui i tedeschi vorrebbero impadronirsi. Nella camera dell'albergo dove è stato rinchiuso, non può né leggere né scrivere, ed è condannato alla perdita della ragione se non si deciderà a confessare, per riacquistare la libertà. Ma il recluso riesce ad impadronirsi di un libro, che scopre essere un semplice manuale per il gioco degli scacchi. Dapprima deluso, si accorge che saranno proprio quelle cento partite descritte dal prontuario ad aiutarlo a resistere ed a conservare la ragione. Potrà, con l'aiuto di quel libro, vincere la partita coi suoi carnefici e dare scacco alla follia. Il film, basato per la maggior parte su questa partita a scacchi ideale, non è abbastanza sviluppato negli episodi che lo procedono e lo concludono, e benché il prigioniero sia da noi conosciuto nel corso di una fuga per raggiungere una nave (dove poi si scontrerà col campione del mondo di scacchi, battendolo) non è chiaro come sia riuscito a fuggire. La sceneggiatura, artificiosa e incompleta, delude in questi che dovrebbero essere momenti chiarifi-

catori, ma anche nella lunga partita solitaria, che il prigioniero continua con ogni mezzo, passando dagli scacchi della sua coperta di lana a quelli delle ombre sul muro disegnate dall'inferriata. Da un soggetto stimolante il regista — allontanatosi dai suoi « gialli » commerciali, per cui sembra meglio portato — non riesce a ricavare, con solerzia in fondo mediocre, che un racconto grigio e snervante. E' una scacchiera che l'Oswald è impotente a riempire; un *thriller* frigido e prolisso che pecca di intellettualismo e uno spunto, nobilmente concepito dallo Zweig, che resta piatto e non riesce a prendere piena forma drammatica. Un film, dunque, cui non rimane che la « trovata » iniziale: ma mancato in partenza, che non può lasciar adito a sorprese, anche se la interpretazione del protagonista sia abbastanza nobile da redimere uno Jürgens che i molti film interpretati di recente avevano « gigionizzato » fino all'uggia. Una parte né chiara né significativa ha, nel film, Claire Bloom, la quale reagisce con la sua nativa bravura personale al personaggio un po' convenzionale assegnatole dalla difettosa sceneggiatura. Il valore d'assieme dell'opera si configura con precisione ancora maggiore se confrontata con *Un condannato a morte è fuggito* di Bresson e finanche col *Prigioniero* di Peter Glenville e Alec Guinness. Tutto il valore del film si concentra sulla figura di Werner von Basil, l'aristocratico viennese che reagisce con la vivezza del suo spirito, con la probità della sua forza d'animo, insomma poggiando tutto sui « valori umani », alla brutalità degli esponenti di un regime che non cerca che di soffocare ogni tentativo di reazione, fidando nella propria forza invincibile e nella debolezza dell'avversario. Il significato del personaggio di Werner, quale gli fu conferito dallo Zweig, è proprio qui: in un simbolo di reazione e di resistenza, nonostante ogni sopruso ed ogni tortura, per far trionfare il valore e il coraggio dell'uomo.

The Apartment di B. Wilder (U.S.A.).

Di questo passo — dal messaggio di pace della *Colomba,* alla condanna zavattiniana all'atomica, e poi all'eroismo della resistenza mentale contro l'oppressione e l'ingiustizia il festival veneziano avrebbe potuto qualificarsi per una decisa tendenza, mirante a una riqualificazione onorevole dei « valori umani ». Ma è venuto *L'appartamento* di Wilder a modificare questa definizione, che doveva in seguito apparire ancora più casuale. *L'appartamento* di Wilder non è che una *garçonnière* da scapolo. Invece di adoperarla per proprio conto, C.C. Baxter, detto Bud, la offre, più o meno spontaneamente, ai propri superiori, nel miraggio di fare carriera. L'accorgimento gli

dà presto qualche frutto, perché gli « scatti » compiuti dal compiacente impiegato sono piuttosto rapidi, ma il risultato, nonostante tutto, è abbastanza amaro: anche la donna di Bud, infatti, sarà condotta nell'appartamento dall'intraprendente principale. Il carattere della commedia ci riporta, come già *A qualcuno piace caldo,* ai bei tempi della « sophisticated » americana. V'è, alla matrice, tutta l'esperienza che Wilder fece vicino a Lubitsch, ma con una amarezza che appare a lui propria fin da *Viale del tramonto,* e in più con un sapore chapliniano che è raro nel film hollywoodiano. Il congegno della commedia è perfetto, come avviene in chi ha una solida e positiva esperienza nella preparazione dei piani artistici dei film. La fattura ineccepibile e la recitazione perfettamente calibrata. Direi che è più pregevole, anzi, quella di Jack Lemmon, e che Shirley MacLaine, che ha guadagnato con questo film la Coppa Volpi, per la migliore attrice, è fine e affascinante ma non proprio eccezionale. Per Fred Mac Murray, inoltre, impegnato nel ruolo del capufficio, il film offre l'occasione di un convincente rilancio. Non mancano le annotazioni di costume che dilatano il significato degli episodi, ora lepidi ora malinconici, al rango di satira, per quanto generica. Il blando sarcasmo di Wilder arriva a dare un giudizio tutt'altro che benevolo della civiltà americana d'oggi, con le sue super-aziende di trentamila impiegati, le carriere simboleggiate da uno scambio di chiavi per luoghi di decenza, sempre più « privati », di mano in mano che si ascende ai quadri superiori. E' un peccato che il film, dopo tanti scherzi, ammiccamenti e prese in giro, rinunci proprio al momento buono ad una conclusione che lo elevi veramente al rango di satira, e si chiude in un finale in cui l'impiegato e la ragazza dell'ascensore trovano ugualmente la propria felicità. I passaggi più significativi, dove la corruzione di un determinato mondo è proposta con una certa perfidia, anche se un po' molle, sono quelli nati dal più tipico dolceamaro chapliniano: la attesa della partenza dall'appartamento degli ospiti occasionali, che obbliga l'infreddolito Baxter a un lunga sosta davanti agli scalini di casa, in un'umida serata invernale; la ineluttabile accettazione delle prepotenze dei superiori; la scoperta della relazione dell'amata e per di più in casa propria: tutto questo non può non apparire di pretta marca chapliniana, come esempio di quel « meschino » che contraddistingue sempre certe avventure del misero Charlot. Ma c'è, naturalmente, in tutto questo, anche qualcosa di completamente antichapliniano, e insieme di ingiustificabile

e magari anche indecoroso. Ché un impiegato accorto e pieno di iniziativa come Baxter non può ricorrere, se non per sorniona astuzia, a strattagemmi avvilenti per far carriera. Il suo fisico, la sua posizione sociale, non ammettono il sotterfugio della « camera a ore »: vi può aderire un travet misero alla Cechov o alla Courteline, non un ricercatore di espedienti alla Lubitsch, che sa muoversi con proprietà e indossare la marsina; che può piacere alle donne tanto da non aver bisogno di favorire gli amori degli altri. Le *gags* puntuali, le interpretazioni che non sfuggono a determinate convenzioni, la soluzione ottimista — che stride dopo tanto pessimismo — riconducono nondimeno l'opera a un mestiere sfavillante, più che all'autentica espressione d'arte. Il risultato positivo è frutto di furbizia piuttosto che di invenzione, di padronanza delle componenti commerciali e artigianali più che artistiche. Non domina, nel film, l'ambizione di esprimere e di impegnarsi; bensì di ottenere un prodotto rifinito e capace di piacere. Vi sono, dentro, tutte le preoccupazioni del *producer* — nel quadro di una critica minore che in fondo è rinunciataria — più che del creatore impegnato e del poeta.

Registi di « opere prime » di lungo metraggio ve n'erano tre soli: Vlacil che aveva precedentemente realizzato soltanto cortometraggi, compreso *La nuvola di vetro,* presentato al Lido nel 1958 in una Mostra « minore »; Albert Lamorisse, i cui precedenti e famosi *Bim, Criniera bianca* e *Il palloncino rosso* sono mediometraggi, e Florestano Vancini, che ha al proprio attivo una copiosa attività documentaristica. Non erano esordienti il Bulajic che aveva diretto un anno avanti *Treno senza orario,* conosciuto dagli *aficionados* dei festival, né forse neppure il sovietico Vengherov, regista di *Cielo di Leningrado,* di tutti il meno conosciuto. Personalmene avrei ceduto volentieri al Lamorisse la palma dell'« opera prima » pur di vedere premiato il film di Visconti. (E si sa che il « dosaggio » abituale dei compilatori dei verdetti nei festival difficilmente sofferma la propria attenzione su più film di uno stesso paese). Premesso, infatti, che il Vancini è un giovane regista su cui è lecito fare sicuro affidamento (da *Tre canne un soldo* a *Uomini soli*), la sua *Lunga notte del '43* rimane in ogni caso « opera prima », con tutti i pregi e i difetti che hanno le « opere prime », non escluse quelle di coloro che hanno veramente qualcosa da dire. Il film è ispirato da un racconto di Giorgio Bassani, una delle « Storie ferraresi », di cui mantiene con viva padronanza realistica l'atmosfera, ma non la costruzione. Un gerarca

La lunga notte del '43 di F. Vancini (Italia)

fascista di Ferrara fa uccidere il proprio federale per prenderne il posto e accusa i partigiani del delitto. Squadre nere piombano di notte, dai centri vicini, per vendicare l'assassinio, ed arrestano alcuni esponenti della Resistenza, che vengono fucilati. E' una sequenza, questa, di alta drammaticità, e stupendamente realizzata. Vancini, che ha dimostrato nel corso del film elevate qualità di ricostruttore di fatti veri — e la sua esperienza nel documentario lo aiuta non poco — raggiunge qui un vigore sconvolgente, con un linguaggio conciso e pieno del sapore della verità. Ma lo scenario non è basato soltanto sulla sofferenza collettiva di una città percorsa da razzie e rastrellamenti, oscurata dall'oppressione e dall'odio, e contemplata con occhio di storico, come un paralitico fermo alla finestra osserva, d'ora in ora, i principali avvenimenti che si verificano nella via. Esso assume, e maldestramente, anche una sua struttura romantica, e ci mostra il figlio di un antifascista impegnato in una dolce relazione, per quanto sotto la coltre plumbea del '43, con la moglie del farmacista. I loro duetti d'amore snaturano la pellicola, decisamente di contenuto politico, come vedremo anche nel finale, e portano insincerità e mollezza dove tutto, al di fuori di loro, è nero e opprimente, ma compatto, crudele e tragico, ma sincero. Sono, Anna e Franco, personaggi di creta in un'epoca di fuoco, le loro scaramucce amorose avviliscono, invece di contrappuntare poeticamente, la materia. Il focoso adultero, alla notizia dell'eccidio, scappa in Svizzera. La artificiosa sceneggiatura, mal calibrata nei dialoghi, lo fa tornare a Ferrara tre lustri dopo, arricchito e immemore, per stringere la mano al gerarca che non sa essere il vero responsabile della famigerata strage, dove il suo stesso genitore rimase vittima. « Non dimenticate », vuol chiaramente dirci il regista, cui quella stretta di mano fa l'effetto di una scottatura. Ma ci si domanda se esiste veramente un figlio che per tanti anni ha dimenticato un episodio così grave. Sarà difetto dello scenario (del problematico affiatamento degli sceneggiatori, dove De Concini figura accanto a Pasolini), o di possibilità interpretative, ma questo Franco, impersonato dal superficiale Ferzetti, che raccoglie in primo piano le fila della amara storia, è personaggio del tutto falso. Le figure che nel film veramente restano sono quelle del gerarca, impersonato da Gino Cervi, anche se quest'ultimo non evita qualche gigioneria, e del farmacista Barilari, il paralitico, di cui Enrico Maria Salerno dà un ritratto eccezionalmente incisivo. La fermezza morale del film, la sua ideologia senza ambiguità, hanno valso a Vancini la

stima di molti critici. Ma non mi pare che si possa identificare l'impegno civile con una totale validità artistica. Sono forse proprio gli aspetti oratori del film che hanno indotto a una sopravvalutazione iniziale della pellicola (1), ugualmente ricca, come dicevo, di qualità positive e difetti. E tra i pregi non trascureremo la fotografia di Carlo Di Palma che descrive mirabilmente, nelle nebbiose inquadrature, la atmosfera della città oppressa e ferita.

Leningradskoie Nebo di V. Vengerov (U. R.S.S.).

Il tema della guerra ritorna nel film sovietico in concorso *Cielo di Leningrado* di Vladimir Vengherov. Perché ogni anno i russi tornano a Venezia con film che sono tutti uguali gli uni agli altri: *Guarnigione immortale, La mia vita nelle tue mani, Il primo giorno di pace, Cielo di Leningrado*? La lettura del « Dottor Zivago » di Pasternak risolve molti misteri sulla Russia d'oggi. Ci fa capire persino perché amiamo tanto i film russi nati dalle idee del 1905 (con *La corazzata Potemkin* in testa) e perché il cinema ufficiale sovietico attuale insista tanto sul tema della guerra. E' la guerra — dice press'a poco Pasternak — che ha reso compatta una Unione che stentava ad omogeneizzarsi. E' la guerra, come le vittorie scientifiche e quelle sugli stadi. E un paese che era capofila nell'internazionalismo, nell'antimilitarismo, nel pacifismo, è diventato oggi, a quanto comproverebbe la sua cinematografia, che è, come dovunque, uno specchio della vita, il più patriottico, il più militarista (« fabbrichiamo missili come salsicce ») il più attaccato ai temi della guerra. D'accordo che *Quando volano le cicogne, Il quarantunesimo, Destino di un uomo, Ballata di un soldato* sono anch'essi film di guerra, che vietano di condannare in blocco una produzione troppo insistita e uniforme. Ma i quattro film ricordati puntano anche le loro carte su situazioni di umanità, dove la guerra non è che un quadro doloroso che incornicia, soprattutto, vicende umane, storie calde di amore, sentimenti che cercano evasione da atmosfere eroiche. Il peggio è che a Venezia non arrivano quasi mai di queste pellicole, che i russi preferiscono piuttosto inviare a Cannes, forse perché hanno di quel festival una opinione migliore. Avviene così, ogni anno, che la cri-

---

(1) Non è, il nostro, un parere isolato, ma coincide del resto con quello stesso di Bassani, pubblicato da Claudio Varese sul « Punto » dell'8 ottobre e che leggo dopo che avevo già scritto queste note: « Gli intenti del Vancini sono parzialmente quelli del racconto... ». « E' efficace nei momenti di maggiore tensione... ». « Qui il neorealismo mostra la corda incapace com'è di darci una realtà che sia soltanto quella popolare, legata a sentimenti primordiali... ». « La storia d'amore tra Fausto e Anna letteralmente non esiste. Ecco perché i dialoghi non funzionano. Stanno lì a far da riempitivi al vuoto assoluto ».

tica sfoghi il suo malumore verso i film sovietici, rei soprattutto di non essere film degni di Mostra d'arte. E' un caso che *Il poema del mare* sia stato destinato al Festival dell'Expo 58 e che quasi tutti i film sopra ricordati siano stati mandati a Cannes? Tutto, in *Cielo di Leningrado* — dove è rievocato un epico assedio di due anni, ma soltanto per episodi — è grigio, arido, e risaputo. Le donne, al solito, sono più valenti degli uomini (e mi viene da ricordare un vecchio film sovietico dove una massaia tirava fuori dal forno un filo di pane bruciacchiato e lo manovrava come un bastone per sculacciare il disattento marito). I bambini parlano come gli eroi. Non mancano né le medaglie né i giuramenti solenni. La retorica è così imperante che fa passare inosservati — fra materia così confusa e frammentaria — anche i pochi episodi di miglior fattura. Il pubblico lascia innervosito o annoiato il suo posto. Il film richiede un impegno patriottico, sia nei realizzatori che negli spettatori. E il finale è salutato soltanto da pochi fedeli in una sala pressoché vuota, dove non è rimasto nella *corbeille* che lo sparuto e deluso gruppo dei responsabili del film. A chi giovano queste esibizioni destinate al sicuro insuccesso? Al paese produttore? Al cosmopolitismo pittoresco della Mostra? I russi dovrebbero comprendere che i film di intonazione ufficiale, come il tanto difeso, l'anno scorso, *Primo giorno di pace,* nel festival veneziano non servono. Il nostro non è un pubblico da propagandare o da catechizzare. Ognuno, al Lido, è abituato a pensare con la propria testa, ed ogni tentativo di imbottirgli il cranio, anche col sotterfugio, è votato all'insuccesso. La Mostra non è una manifestazione da sottovalutare, specie allorché si comprova di essere in grado di riconoscere a Cannes un ruolo più eminente. In Italia i film russi d'arte possono piacere come altrove (il premio Saint Vincent di quest'anno, alla prima edizione europea, lo ha dimostrato eloquentemente). Una commissione di selezione che si vede obbligata a giudicare un film solo, che dovrà accettare per evitare noiose ripercussioni politiche, anzitutto sul piano interno, non è certo messa nelle migliori condizioni di operare la propria scelta. Si dovrebbe essere più imparziali applicatori del regolamento, rifiutando recisamente film come questi, che in una mostra d'arte non dicono niente. Forse non mancherebbero gli incidenti, magari anche diplomatici: ma dopo una decisione così drastica può darsi che anche i sovietici (le loro autorità così cocciute a imporre le pellicole di gradimento ufficiale, che notoriamente sono le peggiori), finirebbero per capire (come hanno così ben capito altri

paesi dell'Europa orientale). E ne guadagnerebbero entrambe: la produzione russa e la Mostra.

Le voyage en ballon di Albert Lamorisse (Francia).

Il turno di Lamorisse offrì l'occasione, agli spettatori del festival, d'un *Viaggio in pallone* che era anche un viaggio attraverso la purezza e la limpidezza interiore. Lamorisse è il poeta della animalità innocente e dell'amicizia. Sono suoi personaggi l'asinello di Bim, il cavallo della bianca criniera, il palloncino rosso che è per il piccolo Pascal più che un amico, ed ora questo Ippogrifo dei nostri tempi, il pallone. L'epoca in cui viviamo non avrebbe potuto prestargli forse anche qualcosa di più? Un elicottero, ad esempio? Ma Lamorisse ama poetare in un clima da mondo di ieri, e il nonno che guida il magnifico pallone è proprio un rappresentante di quel vecchio mondo alla Verne che non torna più e che Lamorisse mostra tanto di amare. E' film di alto amatorismo, anche per la sua organizzazione alla casalinga, ma pieno di intuizioni poetiche, espresse con grande delicatezza figurativa, se pure tra non poche incoerenze. Se ne ricordano pagine suggestive nelle lampeggianti vele, nelle corse dei cervi, nelle carezzevoli volate sui prati, sui pagliai, sulle camicie di bucato, sugli scogli affollati di gabbiani, sulle rocce, sui ghiacciai, negli incontri coi cacciatori, con i bagnanti, con gli alpinisti, con i contadini che partecipano alla cerimonia delle nozze, con gli spettatori della corrida. Quale unità di misura può mettere a confronto questo delicato ma limitato poemetto con la dolorosa ballata di *Non c'è amore più grande,* o con la tragedia, di impianto classico, di *Rocco e i suoi fratelli*? *Viaggio in pallone* ha il respiro di *Colomba bianca,* senza lo svantaggio delle stesse pretese letterarie. Il tipo di realizzazione prevalentemente documentario, tutto a base di riprese aeree, induce Lamorisse alla improvvisazione e spesso al frammento. Ma l'aver scelto il metraggio lungo, anziché il breve, lo obbliga a dilungarsi ed a ripetersi, a ricorrere alla carta facile del folklore, difettandogli la materia di cui il lungo girovagare del pittoresco pallone nella dolce Francia senta davvero l'esigenza. Si finisce per genericizzare e temporeggiare. E quando, infine, il pallone si allontana da solo nel cielo, sotto gli occhi del fanciullo che ormai non può più raggiungerlo, della pittoresca e calligrafica storia non resta più niente: solo una elegante, ma quanto fievole e provvisoria, trina di spuma bianca sulla spiaggia. Forse Lamorisse si trovava più a suo agio nel clima della favola, che del resto riprende, di quando in quando, an-

che nel suo viaggio aereo, come allorché il fanciullo, dall'alto, aiuta il cervo a salvarsi dai suoi inseguitori. E non doveva portare a un tempo risultato eccessivo la sua scorribanda, che meritava una misura minore. Sono le esigenze del metraggio che lo hanno obbligato ad alcune ripetizioni, ad episodi folkloristici (come il matrimonio) e spettacolari (come la corrida) di cui il film può fare benissimo a meno. La trovata del vecchio inventore, che vuole riscoprire la Francia con un viaggio quasi a ritroso nel tempo, non è quella che dà il vero tono al film; il quale ha valore soprattutto nella sua volata documentaria, e per di più su schermo panoramico, che permette al regista le scoperte più brillanti, maneggiando un helivision, da lui messo a punto dopo lunghe esperienze, per evitare le vibrazioni di una ripresa in volo. Il nonno alla Verne è Maurice Baquet, mentre Pascal Lamorisse, che già vedemmo nel *Palloncino rosso*, è il fanciullo che segue il nonno nella avventurosa navicella « ascensionale, diagonale e direzionale ». André Gille è il clownesco autista che segue da terra — in gioioso contrappunto — le evoluzioni del pallone, tra peripezie e trovate degne di un Tati. La materia fotografica, curata in volo dallo stesso regista, è di una qualità eccezionalmente brillante.

Ningen no joken di M. Kobayashi (Giappone).

Il discorso che avevamo iniziato sui « valori umani » riprende, ed assolutamente a proposito, col film giapponese *Ningen no joken* (Nessun amore è più grande) di Masaki Kobayashi, un regista che è stato per molto tempo assistente e allievo di Keisuke Kinoshita, il realizzatore di *Leggenda di Narayama*. Nel ricco filone spiritualistico del film giapponese, di cui Kon Ichikawa e Kinoshita sono i rappresentanti più eminenti, il Kobayashi può occupare fin da questo film un posto di rilievo. In *L'arpa birmana* era la pietà per i defunti. In *La leggenda di Narayama* la pietà per i vecchi. *Nessun amore è più grande* è ispirato dalla pietà per i prigionieri. E' singolare e commovente che una cinematografia orientale abbia preso così di frequente ispirazione dalla « pietà ». Che dire anche di *Ventiquattro occhi* e di *Una lettera per Tetsuò* (sui giovani poliomielitici)? E dei film di Mizoguchi come *La strada della vergogna,* sulla pietà per le misere donne del quartiere dalle luci rosse? Credo che, in questo senso, il cinema giapponese sia in grado di dare una grande lezione di onestà, di purezza, e di pulizia interiore ai nostri cineasti. Esso dimostra di saper affrontare i temi anche più audaci col necessario senso di responsabilità e col dovuto tatto. Da noi la spiritualità può

diventare pretesto mercantilistico, come in *Suor Letizia,* e la « pietà » ha bisogno, accanto al dramma, della parodia goliardica, accanto alla disperazione e all'orrore, dell'intermezzo boccaccesco. E anche qui (come nel caso del film sulla legge Merlin, che vedremo dopo) non si tratta di vera pietà. Il tema affrontato da Kobayashi richiedeva nel regista un grande coraggio. Finora avevamo saputo da film come *Il ponte sul fiume Kwai* quale era stato durante la guerra il comportamento dei carcerieri giapponesi verso i prigionieri. Poteva essere anche una interpretazione tendenziosa, ma la verità dei fatti è inequivocabilmente stabilita dal Kobayashi, per chi ancora ne fosse all'oscuro. I giapponesi si comportarono veramente, coi loro prigionieri, in maniera crudele e disumana. *Nessun amore è più grande* lo confessa con assoluta lealtà nel narrare la storia di un « obiettore di coscienza », Kaji, che piuttosto di combattere nell'esercito preferisce accettare un incarico di lavoro nell'industria mineraria, in un centro carbonifero della Manciuria, dal paesaggio arido, dove lavorano poveri operai cinesi e prigionieri di guerra. I lavoratori sono sfruttati al massimo dalle autorità militari, sottoposti a fatiche massacranti, e maltrattati con brutalità. Kaji si rende conto della iniquità del trattamento e suggerisce un regime più equo, nell'interesse stesso della produzione. Ma le idee dell'umanitario dirigente incontrano le ostilità degli altri dirigenti e sorveglianti, che sono abituati a trattare i minatori come schiavi. Kaji non rinuncia al suo amore per gli indifesi e gli oppressi e, pur cercando di evitare le continue fughe dal campo, cerca di restare fedele ai suoi princìpi, incontrando la incomprensione di quanti lo avvicinano: non solo dei militari giapponesi ai quali è affidata la sorveglianza dei lavoratori coatti, ma degli stessi prigionieri, che lo odiano in quanto giapponese. Un tranello è organizzato dal sottufficiale che sovrintende al campo per organizzare una nuova fuga di cui Kaji sarà ritenuto responsabile. Il piano viene sventato ma per Kaji è sempre più difficile restare, allo stesso tempo, con gli oppressori e con gli oppressi, e quando insorge davanti alla decapitazione di un gruppo di ribelli, viene arrestato e torturato perché confessi il suo tradimento. Kaji resiste, ma la sua permanenza al campo minerario ormai è impossibile e giunge, quasi provvidenzialmente, il suo richiamo alle armi. Lascia il campo, nel disprezzo dei suoi compatrioti e sotto le maledizioni della donna di uno dei prigionieri decapitati. La storia di Kaji non finisce qui: sembra che Kobayashi ne abbia già realizzato un secondo episodio, apertamente

antimilitarista, che ha già suscitato in Giappone reazioni non meno violente del primo. Scotta ai nipponici che un loro compatriota abbia detto una parola severa e accusatrice sui crimini consumati dalla soldataglia dei campi di prigionia, addossandone la responsabilità ai militari. L'opera, nel complesso, è realizzata con un realismo crudo e aspro che non difetta di fascino e che arriva, a momenti, alla magìa dell'*Arpa birmana.* Il regista non mitiga la sua critica, anche a costo di apostrofare con violenza spietata i suoi compatrioti. Dice Kaji, incapace a resistere a tanti orrori: « E' colpa mia di essere giapponese? Eppure il mio delitto è di esserlo ». Mai si era arrivati ad una autocritica così severa. Il torto del film è di essere narrato con troppa minuzia di dettagli, in una azione che ristagna e con dialoghi troppo lunghi. La nobiltà e generosità dell'assunto talvolta è soffocata dalla lenta esposizione, che dura circa tre ore e mezzo. La poesia di certi episodi (come i colloqui dei prigionieri con le prostitute, con il filo spinato nel mezzo) è mal bilanciata da scene efferate di tortura ed esecuzione capitale. Masaki Kobayashi pare difettare soprattutto di misura, in certi quadri e in certe sequenze. Eppure il coraggio, la potenza di significazione, e la posizione morale del film, che ha anche una interpretazione felice e situazioni di grande effetto poetico, come l'amore del giustiziando Tao con la straziata Yang Ciu Lan, ne fanno una delle opere più significative della mostra, l'unica che poteva contrastare il primato indiscutibile di *Rocco,* seppure la regìa non arrivava alla stessa altezza di stile. Era insomma *Ningen no joken* (ci sia concessa un'immagine sportiva, che in tempo di post-Olimpiadi non guasta) una buona « medaglia d'argento » là dove la Mostra era in grado di fregiarsi — come vedremo — di una sola « medaglia d'oro ».

I delfini di F. Maselli (Italia).

Nel corso delle proiezioni l'infortunio dello jugoslavo *Rat* è stato eguagliato forse soltanto da un film italiano, *I delfini* di Francesco Maselli. *Cielo di Leningrado,* infatti, per quanto anche più grigio, era almeno pavesato di buone intenzioni, laddove il Bulajic e il Maselli parvero animati da ambizioni destinate all'insuccesso. Come avrebbe figurato meglio la produzione italiana con *Kapò* di Pontecorvo! Qui un film serio, sostanzioso, utile, dove poche debolezze di scenario non abbassano affatto la statura dell'opera: nei *Delfini* un pretesto vacuo, risaputo, inconcludente e deludente. E' la provincia che già Fellini, Soldati e Bolognini hanno descritto in tutto il suo pittoresco di « vitelloni », di meschini adulteri, di figli di papà insoddisfatti. I « delfini » sono i giovani appartenenti alle famiglie più co-

spicue di una immaginaria città media italiana. Lo sfondo scenografico naturale è quello di Ascoli Piceno, ma Maselli ha inteso dipingere un qualsiasi centro provinciale. I « delfini » sono gli eredi di dinastie che fanno, in provincia, il bello e il cattivo tempo, che possiedono, danno lavoro, sovrintendono, proteggono, interdiscono, e, in un certo senso, regnano. Ma non uno solo di questi « delfini » è soddisfatto del proprio stato. Vi sono quelli che vorrebbero lasciare l'ambiente grigio in cui vivono, la città pettegola, i luoghi di incontro obbligati, le avventure previste, per una vita più libera, meno facile, magari, ma più concludente e creativa. La loro casta vive separata dal resto della popolazione da un muro invalicabile. Essi, come i giovani aristocratici della « dolce vita », sono abituati a giudicare i genitori in tutte le loro debolezze e colpe. La vita inutile che conducono, l'insoddisfazione, l'attesa che non si traduce mai in un fatto vero, importante, positivo, ne fa dei tormentati e dei ribelli. Alcuni, per reazione, affrontano quasi con spavalderia il giudizio della gente. Altri ostentano maleducazione e violenza. Altri ancora — ma prima o poi quasi tutti — curvano le spalle al volere delle famiglie che impongono matrimoni e fissano egoisticamente i destini. E con loro sono altri giovani, né carne né pesce, che aspirano a introdursi in quel mondo, o che, appena sfioratolo, se ne allontanano con disgusto. E' probabile che Maselli abbia descritto la sua provincia obbedendo più all'immagine astratta fattasene precedentemente, che in base ad una documentazione concreta, non superficiale. Se è vero, infatti, che le combriccole di figli di papà imbelli nelle città di provincia sono frequenti, è anche vero che raramente tanti personaggi così estremi si trovano riuniti in un sol fascio. V'è, sì, la pecora nera, il molle destinato a un fallimento umano, anche se le buone finanze paterne lo assisteranno sempre, ma tanta stupidità, tracotanza e meschinità riunite, in provincia non esistono. Un filo di buon senso a mitigare tanta stoltezza c'è sempre. E poi idee sane, candide, ingenue magari, fino a meritarsi la taccia di sciocche, oneste ambizioni di fare, materiale umano impiegato bene, che — è da notare — i film italiani, e non soltanto italiani, mostrano di ignorare completamente. Si immagina la gioventù d'oggi tutta in chiave di *tricheurs,* di *blousons noirs,* di vitaioli e vagabondi da « notte brava ». Ma, come vedremo nella ricca gamma offertaci dal film di Visconti, accanto ad un Simone c'è sempre un Rocco o un Ciro. E' il film convenzionale italiano, sono molti film francesi, americani, inglesi, che non sanno

spicue di una immaginaria città media italiana. Lo sfondo scenografico naturale è quello di Ascoli Piceno, ma Maselli ha inteso dipingere un qualsiasi centro provinciale. I « delfini » sono gli eredi di dinastie che fanno, in provincia, il bello e il cattivo tempo, che posseidono, danno lavoro, sovrintendono, proteggono, interdiscono, e, in un certo senso, regnano. Ma non uno solo di questi « delfini » è soddisfatto del proprio stato. Vi sono quelli che vorrebbero lasciare l'ambiente grigio in cui vivono, la città pettegola, i luoghi di incontro obbligati, le avventure previste, per una vita più libera, meno facile, magari, ma più concludente e creativa. La loro casta vive separata dal resto della popolazione da un muro invalicabile. Essi, come i giovani aristocratici della « dolce vita », sono abituati a giudicare i genitori in tutte le loro debolezze e colpe. La vita inutile che conducono, l'insoddisfazione, l'attesa che non si traduce mai in un fatto vero, importante, positivo, ne fa dei tormentati e dei ribelli. Alcuni, per reazione, affrontano quasi con spavalderia il giudizio della gente. Altri ostentano maleducazione e violenza. Altri ancora — ma prima o poi quasi tutti — curvano le spalle al volere delle famiglie che impongono matrimoni e fissano egoisticamente i destini. E con loro sono altri giovani, né carne né pesce, che aspirano a introdursi in quel mondo, o che, appena sfioratolo, se ne allontanano con disgusto. E' probabile che Maselli abbia descritto la sua provincia obbedendo più all'immagine astratta fattasene precedentemente, che in base ad una documentazione concreta, non superficiale. Se è vero, infatti, che le combriccole di figli di papà imbelli nelle città di provincia sono frequenti, è anche vero che raramente tanti personaggi così estremi si trovano riuniti in un sol fascio. V'è, sì, la pecora nera, il molle destinato a un fallimento umano, anche se le buone finanze paterne lo assisteranno sempre, ma tanta stupidità, tracotanza e meschinità riunite, in provincia non esistono. Un filo di buon senso a mitigare tanta stoltezza c'è sempre. E poi idee sane, candide, ingenue magari, fino a meritarsi la taccia di sciocche, oneste ambizioni di fare, materiale umano impiegato bene, che — è da notare — i film italiani, e non soltanto italiani, mostrano di ignorare completamente. Si immagina la gioventù d'oggi tutta in chiave di *tricheurs,* di *blousons noirs,* di vitaioli e vagabondi da « notte brava ». Ma, come vedremo nella ricca gamma offertaci dal film di Visconti, accanto ad un Simone c'è sempre un Rocco o un Ciro. E' il film convenzionale italiano, sono molti film francesi, americani, inglesi, che non sanno

che vedere « giovani arrabbiati »: ma c'è, tra tutta questa gioventù del mondo incerta e angosciata, anche la calma marcia di un *Aparjito,* di un « invitto ». I « delfini » di Maselli parlano tutti allo stesso modo e se qualcuno azzarda un giudizio sul mondo non sa dire altro: « che schifo! ». E con questo l'impegno umano e sociale di personaggi siffatti, aridi, meschini e inconsistenti, appare esaurito. Il loro linguaggio, grazie alle solite pacchianerie di sceneggiatura (tipiche della nostra produzione), non evita scurrilità e battute irritanti, che non sono neppur esse caratteristiche della provincia, almeno in questo più educata dei frequentatori di Via Veneto. Quanto poi alle dame insoddisfatte, come la madre di Anselmo, che passano tutte le loro notti di baldoria indossando lunghi abiti da sera, vorremmo sapere in quale città d'Italia sono state prese ad esempio. Non ad Ascoli Piceno, di certo. Messi da parte i personaggi inconsistenti, la loro superficialità di tratteggio, la loro inattendibilità psicologica, e la artificiosa serie di avvenimenti che li riunisce, in uno scenario schematico e che appare ignaro dei veri termini del problema preso in esame, non negheremo alla regìa alcuni meriti, al di fuori della direzione degli attori: nella disinvolta presentazione del luogo e dei personaggi della vicenda, ad esempio, anche se poi fallirà nell'approfondimento dei caratteri e nella costruzione progressiva del dramma; nella felice intuizione di certi episodi e nella sicurezza visuale con cui riesce a presentarli ed a risolverli. Ma v'è, in tutto questo, più conoscenza del mestiere che vero merito, più occhio di documentarista, specie nel descrivere il volto diurno o notturno del piccolo centro, che mente di concertatore. Le corse in macchina, le liti, le feste, sono girate con abilità, ma non costruiscono un dramma vero, preciso, dosato. La scioltezza del regista si coniuga profittevolmente anche con la fotografia del sempre pregevole Di Venanzo, e con la penetrante musica d'atmosfera di Fusco. Gli attori, però, sono assai disuniti: Betsy Blair è decisamente fuori ruolo, Tomas Milian scatenato (e quanto irritante nelle apostrofi agli attori intervenuti alla festa), la Lualdi incomprensibile e Gerard Blain è ormai divenuto cifra (da Chabrol a Bolognini a Camerini). Messo a confronto coi precedenti film di Maselli, *I delfini* non può non segnare un passo indietro: con *Gli sbandati* prima, il cui impegno, per quanto non tutto sincero, ci sembrò allora più sostanzioso e giustificato, e con *Donna del giorno* poi, che del giovane regista resterà forse il più sfortunato, anche se quanto a mestiere è, o ci sembra, il meglio riuscito.

Krzyzacy di A. Ford (Polonia).

Dopo il ritorno di Maselli, che aveva esordito alla Mostra del 1955, ecco quello di Aleksander Ford, il regista polacco più rappresentato a Venezia. Come cineasta di mestiere, Ford occupa un posto di primo piano nella produzione in cui esplica attività. Sconcertano i bruschi passaggi che egli riesce a compiere dal film di guerra (*Strada di confine*), allo storico-musicale (*La giovinezza di Chopin*), dal film sulla gioventù bruciata (*Ottavo giorno della settimana*) al « mammuth » storico. Sa esprimere, insieme, il mondo di Wanda Jakubowska e quello di Gallone, di Vajda e di Cottafavi. Sa trarre partito dalla presenza di uno Cybulski (che rappresenta tutto un mondo contemporaneo) e da un romanzo alla Walter Scott. Si ispira a De Mille e a Thorpe, a Olivier e a Eisenstein. Viene chiamato, in patria, il Ciaureli polacco, come personalità eminente di una produzione ufficiale, ma rischia l'interdizione per aver tradotto sullo schermo il libro dell'espatriato Hlasko. Quale sia, veramente, il suo mondo, la sua posizione morale, non si riesce a capire. I suoi film valgono uno per uno, ma messi uno accanto all'altro invano si tenterebbe di rintracciare, se non un mestiere indiscusso, il filo di un discorso unitario e di uno stile. *I cavalieri dell'ordine teutonico* (*I crociati*) è stato realizzato per celebrare il millenario della indipendenza polacca. Lo spunto del soggetto è stato tratto da un romanzo di quel Sienkievicz che tante volte ha ispirato i nostri film storici, attraverso *Quo vadis?* e *Fabiola*. I cavalieri teutonici della croce erano una temuta milizia creata per la difesa e la propagazione della fede cattolica. Per ragioni « d'ordine » che non possono non fare venire a mente quelle di altri « protettori » dei tempi di oggi, i crociati tedeschi compirono ogni sorta di scorrerie e di ribalderie, costringendo i polacchi a prendere le armi e ad affrontarli in campo aperto, agli ordini del re Vladislao Jagello. E fu dal maggior fatto d'arme che restò famosa nella storia la battaglia di Grunwald, dove i cavalieri dalla croce nera furono sconfitti e dispersi. Nella vicenda corale, dove le gesta cavalleresche sono compiute con incredibile ferocia a base di sevizie e torture, di punizioni terribili e di massacri, si inseriscono alcune storie individuali; quella delle pene d'amore di Danuska per Zbysko, e del padre di Danuska, Jurand, straziato col taglio della mano destra e della lingua, nonché accecato. Sono episodi condotti con perizia narrativa e ricchezza figurativa, ma così zeppi di dialoghi e tirati in lungo da ingenerare non poca stanchezza nello spettatore. Il saggio di costumanze medioevali che Ford ha composto è indubbiamente impe-

gnato sul piano formale e descrittivo. I suoi personaggi odorano da lontano di Medioevo, pronti come sono alla tenerezza e alla violenza, all'amore e alla vendetta sanguinaria. Il valore del film è soprattutto spettacolare, con i difetti di misura cui abbiamo accennato, e specialmente nella grande sequenza della battaglia, che si differenzia notevolmente dall'insuperabile modello figurativo del *Nevskij* di Eisenstein. Si è appreso dalle interviste e dalle conferenze-stampa che una « anteprima » mondiale del film, riservata ad un pubblico ristretto di personalità e di critici, ebbe luogo il primo agosto a Mosca. Il film non fu molto apprezzato per la sua lunghezza interminabile, per il suo intrigo troppo romantico (e *feuilletoniste*), da un pubblico che ha sete solo di documentazione attuale, di realismo socialista e di eroi positivi, ma soprattutto « perché il contributo russo alla battaglia di Grunwald appare minimizzato e marginale. Per di più, prima della battaglia si vedono i bielorussi prestare giuramento di fedeltà al re di Polonia incrinando il mito della supremazia russa sul mondo slavo e il concetto moderno dell'Unione Sovietica come stato-guida. Pare che i produttori non fossero contrari ad apportare modifiche e tagli, ma che lo stesso segretario generale del partito comunista polacco, Gomulka, si fosse opposto, considerando il film di Ford pienamente riuscito e storicamente esatto così com'è ». L'epica popolaresca esige schematismi da *western,* dove ad esempio i cattivi sono senz'altro cattivi, e i buoni nient'altro che buoni. Aleksander Ford la vivifica nella cura formale delle scene di battaglia riprese in dyaliscope e eastmancolor, che prendono a modello l'*Enrico V,* o delle figurazioni di palazzo, che a momenti ricordano il *Riccardo III* (ad esempio in una preziosa inquadratura da una finestra). Gli attori (Andrzej Szalawski nella parte di Jurand, Mieczyslaw Kalenik che è Zbysko, Grazyna Staniszewska che è Danuska, e moltissimi altri) partecipano alla produzione con notevole impegno: con particolare successo lo Szalawski e il giovane Kalenik, che è al suo primo film.

Adua e le compagne di A. Pietrangeli (Italia).

Adua e le compagne, terzo film italiano in competizione, è certamente superiore ai due film che lo hanno preceduto nelle programmazioni (anche se personalmente continuiamo a preferire a tutti e tre il *Kapò* di Pontecorvo). Esamina la situazione di alcune donne « spostate » dalla legge Merlin (che cattivo gusto però condurre la senatrice al Lido in conferenza stampa con le protagoniste!) e pronte a intraprendere, ma invano, una nuova vita, dopo aver riscosso alla banca i propri risparmi, che impiegheranno nella apertura di un ri-

storante rustico. Il tentativo è vano perché gli sfruttatori sono ancora all'erta, e i buoni sentimenti sembrano non addirsi a donne così sciagurate, che ricadranno ben presto, e ben più miseramente, nella loro vita perduta. L'inizio del film non serve alla polemica che dentro vuol esservi dibattuta. Dà un quadro pittoresco di smobilitazione, tra megere che contano i gettoni, clienti che si sciacquano la bocca alla fontanella del quartiere, e studenti che celebrano il lutto della « chiusura », a mezzanotte, delle case dalle persiane chiuse e cantano a squarciagola che rivogliono le « mignotte », dopo aver sfilato con simboli erotici di facile interpretazione. Perché Pietrangeli ha voluto « divertirsi » con questa sequenza goliardica che, a chi ha studiato all'Università, non suona estranea, specialmente negli scurrili stornelli, invece di attaccare subito con il quartetto delle disoccupate alla banca? Il suo film, poiché aveva da dibattere una bruciante polemica di risonanza sociale, ne avrebbe certamente acquistato in serietà. Ma Pietrangeli e i suoi collaboratori non hanno voluto rinunciare alle facili carte spettacolari e commerciali e il film non ha potuto non risentirne nel carattere ambiguo ed a volte scostante (come nel monologo della mondana che ripete le ingiurie ricevute e restituite). Nel film, che quanto a « mestiere » è certamente il più maturo di Pietrangeli, i ruoli di Adua e delle compagne sono vivi, soprattutto per merito della Signoret, attrice di sicuro valore, e di Sandra Milo che impersona con efficacia il suo « tipo ». Meno in ruolo, nonostante la riconosciuta bravura, appare Emmanuelle Riva, ed anonima, opaca, la Rovere. Il finale del film, eccellentemente fotografato da Armando Nannuzzi, è di grande effetto, e riscatta col suo acuto pessimismo alcune precedenti sequenze meno sincere: dove è riapparso, come una convenzione alla Invernizio, il bambino di una delle mondane, e dove incontriamo il fidanzato onesto di un'altra, disposto a tutto pur di sposarla, e un battesimo celebrato tra le sciagurate, che ricorda un episodio letterario alla Maupassant, nonché i sotterfugi di un giovane mascalzone che inganna la pur sottile Adua (impersonato da Mastroianni con impegno minore), e finanche uno *chansonnier* (Modugno) a esibirsi futilmente nella osteria di campagna. L'ambiguità del film si riscontra anche nelle conclusioni: in fondo Pietrangeli è più propenso a credere all'ostruzionismo della società verso queste passeggiatrici, la quale le considera come gli ex-carcerati e impedisce il loro reinserimento nella vita normale, piuttosto che nell'inefficienza delle leggi adottate. Insomma il pubblico, come accade

di sovente in casi del genere, si vede appuntato addosso il dito dalle veloci immagini dello schermo: "La colpa è tua". E le quattro sciagurate vanno in banca a ritirare i pacchi di banconote, si preparano a ricominciare la loro attività in un'osteria camuffata, si fanno mangiare i soldi dai soliti sfruttatori. V'è nelle loro storie, per quante giustificazioni lo scenario cerchi di dare loro, per quante ingiustizie subiscano, qualcosa di ineluttabile: che è collegato, come è ovvio, con la strada che inizialmente hanno scelta, e che al momento in cui è imboccata non può non far nascere che un particolare destino. Il problema vero, dunque, non è nella sorte che ad Adua ed alle sue compagne è riserbata, per quanto pietosa e talvolta spietata: ma nella opportunità o no di scegliere quella strada in dipendenza della libera scelta compiuta dalla loro coscienza. Poi, è facile proclamare, come faceva Chessmann, che « la colpa è della società », o come ha esserito Cayatte, che « siamo tutti degli assassini ». E' una tesi che, per quanti elementi di verità possa avere, sentiamo sostenere sempre con molto fastidio. Non è né tutta vera né tutta falsa: è soltanto un luogo comune.

Tunes of Glory di R. Neame (Gran Bretagna).

Appare chiaro, da questa rassegna dei film di Venezia, la insoddisfazione del critico che non una sola volta ha potuto giudicare una opera con termini in cui le riserve abbiano parte quasi insignificante. Dove si è rimasti delusi dalla poca misura dei registi, dove dalla debolezza degli scenari, dove dal coraggio minore, dalla incompletezza, dalla incapacità di tirare le somme. La stessa insoddisfazione non possiamo non manifestare anche nel caso di *Tunes of Glory* (letteralmente « Marce di gloria ») che nella versione italiana ha assunto il titolo di *Whisky e gloria,* in ragione dell'amore per l'alcool di un colonnello scozzese impersonato da Alec Guinness. Come non restare delusi, infatti, da un soggetto così antiquato, dove, anche in una critica tutt'altro che esplicita, sopravvivono gli sfavillanti emblemi del militarismo, e che pone di fronte due alti ufficiali, uno proveniente dall'Accademia, l'altro dalla « gavetta », uno uomo di forma, l'altro di sostanza? Il loro contrasto di mentalità al cospetto degli ufficiali e subordinati che li giudicano, esplode in forme di follia: e spinge uno dei due (impersonato da John Mills) addirittura al suicidio, l'altro verso la pazzia ma con effetti sproporzionati alle cause. In un'epoca in cui i sentimenti dell'onore e della dignità nel comportamento sono così decaduti, spesso anche presso chi ha responsabilità di comando, si stenta a credere che solo per

un ceffone tirato da un padre che è quasi nell'esercizio della sua *potestas,* due alti ufficiali vadano incontro alla propria distruzione fisica e morale. Sembra di tornare all'epoca di Dumas. Il contrasto ci afferra soltanto per l'occasione che offre a due eccellenti interpreti di disegnare personaggi così diversi. Indimenticabile quello di Alec Guinness e assolutamente inedito — per trucco, passo, volume di voce e peso — perché non ha nulla a che vedere col colonnello del *Ponte sul fiume Kwai* o col tenente di *Un amore a Malta.* Bastano poche battute d'inizio per mostrarci un altro personaggio eccezionale, solido come non mai, della galleria ricchissima creata dal Guinness: attore dei maggiori che la scena e lo schermo contemporanei offrano, proprio per quella sua capacità di trasferire su un personaggio originariamente anonimo una carica interpretativa nuova che lo trasforma e ne fa una creazione a sé. Quanta diversità, quante sfumature nuove, quante sorprese di tavolozza dal mazzo dei « tipi » di *Sangue blu* a *Padre Brown* e al *Prigioniero,* dal capobanda di *Signora omicidi* al pittore geniale di *Bocca della verità,* che lo stesso Ronald Neame, sempre corretto ma impersonale, aveva diretto, nel 1956 e col quale l'attore conquistò la Coppa Volpi a Venezia! Forse fu quel remoto successo che convinse la giuria a spostare la propria attenzione dal Guinness al Mills, frequentemente in parti di ufficiale retto e ligio al dovere, ma la cui statura è indubbiamente di molto inferiore. Mills deve restare nei ruoli che gli sono abituali, mentre Guinness è uno dei pochi che possa spaziare con larghezza da un tipo all'altro, ricavandone sempre creazioni inattese e finanche superbe, come nel caso in esame. Il suo contributo, nella realizzazione cinematografica, diventa predominante: e non si può fare a meno, per l'attribuzione dei suoi film, di citare quasi sempre, al posto del *meneur du jeu,* l'attore, come avveniva in non dimenticati casi dell'epoca del divismo. Gli spettatori — all'assegnazione del premio per l'attore — mostrarono di capire i sottintesi della giuria e, in questo caso, non protestarono. Fu del tutto diverso il caso del *Passaggio del Reno,* che con assoluta sorpresa di tutto il pubblico veneziano, salvo qualche francese, doveva inaspettatamente vedersi aggiudicare il Leone d'oro.

Le passage du Rhin di A. Cayatte (Francia).

Chi scrive ancora si domanda se *Il passaggio del Reno* di André Cayatte sia un film da festival. Può darsi di sì, perché una maggioranza di giurati si è trovata d'accordo nel prenderlo in considerazione nel conferirgli il primo premio; ma questo argomento empirico va-

cilla al solo confronto che si può fare tra questa pellicola ed altre firmate da esponenti della « nouvelle vague », (Jean Rouch o Jean-Luc Godard, ad esempio) per essere poi definitivamente contraddetto, prima, dalla accoglienza di « ordinaria amministrazione » di un novanta per cento dei critici presenti a Venezia, poi dalla sorpresa che — alla lettura del verdetto di giuria — ha lasciato di sasso tutta la sala del Palazzo del cinema, prima di indurla a scatenare la più clamorosa fischiata che si sia sentita in una platea. Del resto, senza ricorrere a certi titoli della stampa più aggressiva, che suonavano un po' come quelli dei fatti di Reggio Emilia, se ne veda uno della stampa considerata più moderata: « Stupefatti i critici », ha scritto chiaro e tondo « L'Avvenire d'Italia ». A nostro modo di vedere *Passaggio del Reno* è un film decoroso e magari avvincente solo se si esamina al di fuori di un festival cinematografico d'arte. La fluida esposizione di fatti, la trovata (desunta da un vero fatto di cronaca) del prigioniero di guerra francese (il saporoso Charles Aznavour) che sistemandosi presso un villaggio tedesco al servizio di un borgomastro ammalato, finisce per essere il vero padrone della situazione, tanto che rimpatriato soffre di nostalgia e si decide a ripassare il Reno; la qualità degli episodi ora erotico-comici, come la fuga di Jean che trovandosi dinanzi alla fanciulla tedesca, nuda e uscita di senno, che gli offre tutta sé stessa, ritiene più profittevole attuare proprio a questo punto il suo piano di fuga; il patteggiamento della donnina piacente con l'ufficiale germanico per ottenere la libertà dell'amante; la risoluzione della stessa — in odore di sacrificio — di rifarsi una vita sposando un ricco diplomatico sudamericano; sono tutti elementi, nel contesto di un racconto narrato con garbo e con sufficienti ingredienti di *suspence,* per fare di *Passaggio del Reno* un dignitoso film commerciale, non privo di convenzioni, da vedersi con una certa speranza di diletto al pomeriggio del sabato. Le cose cambiano aspetto allorché questo *Passaggio del Reno* ha la presunzione (abituale in Cayatte) di impartire messaggi; quando l'autore vuole spiegarci cosa sia la libertà in termini relativistici, ed esprimere un giudizio sui tedeschi di ieri che pecca troppo di ottimismo; quando vuol dimostrare la vanità di chi ha resistito e la prudenza di chi ha collaborato; quando si vuol vedere in questi *faits divers* che distorcono la realtà storica, dei veicoli per esprimere speranze per l'Europa di domani. Di questi messaggi a buon mercato, una Mostra d'arte non ha bisogno, e neppure, direi, di questi esercizi narrativi, ornati abbastanza,

ma che proprio di fronte a film come *A bout de souffle* (scartato dai selezionatori) rivelano concezioni antiquate e personalità superate. E' il colossale equivoco della giuria, incapace di discernere tra linguaggio nuovo del cinema e gigionerie avvocatesche vecchio stile (e in ciò tanto più si riconosce la presenza conservatoristica di un Achard e di altri suoi colleghi) che ha sollevato le reazioni clamorose di spettatori e critici che forse non avrebbero reagito con altrettanto ardore se invece di Cayatte — data e non concessa l'esclusione di Visconti — fosse stato scelto Kobayashi. Ci si convinca che quel verdetto è scappato fuori perché c'era quella giuria, e che quella giuria, per l'appunto, non ci doveva essere: uno dei più spinosi problemi di Venezia '60 si chiarisce, pur ridotto in pochi, ma simbolici termini.

Rocco e i suoi fratelli di L. Visconti (Italia).

Non so se la direzione della Mostra abbia avuto qualche difficoltà per ottenere *Rocco e i suoi fratelli*. E' certo che si sapeva fin dal principio dell'anno che l'impegnativa opera avrebbe partecipato alla Mostra di Venezia, puntando direttamente alla massima ricompensa. Direi che non c'è film di Visconti che ne fosse più meritevole. Riallacciandosi per sostanza drammatica legata con la realtà al sempre valido *Ossessione,* ma rinunciando a una materia organizzata in maniera strettamente documentaria come in *La terra trema,* evitando il formalismo di *Senso,* la tematica minore di *Bellissima,* l'astrattezza di *Notti bianche,* Visconti ci offre con *Rocco e i suoi fratelli* il suo miglior film. *Rocco* ha il respiro, la compostezza e la solennità della tragedia greca. Vi trovi la magnanimità di Ecuba e la *tristitia* di Oreste, i contrasti familiari degli Atridi e, andando più in là, anche l'approdo alla *nova tellus* di Enea. I caratteri che Visconti ci presenta sono tutte sfaccettature graduali d'uno stesso ritratto: di questo emigrato ideale di cui narra la storia, possiamo vedere la prona accettazione d'un nuovo mondo, complesso e gravoso, senza speranza di un men che mediocre successo, come nel limitato Vincenzo; la certezza di poter conquistare consapevolmente una vita migliore, come in Ciro; la brutalità sopravvissuta in Simone, che ignorante e impotente a migliorarsi, fidando in una attività basata sulla forza piuttosto che sulla intelligenza, frequentando cattive amicizie, soggiacendo alle passioni, peggiorando e non riuscendo a rialzarsi, diventa la bestia nera della famiglia, in un progressivo abbrutimento; la idealità, la melanconia, l'altruismo, l'amore inappagato (anche verso Simone) di Rocco; infine la speranza al « ritorno » di Luca, nel quale forse si realizzerà il raggiungimento di un mondo migliore.

Per quanto la famiglia di Rocco provenga dal sud, abbandonando un'area depressa per una sistemazione migliore a Milano, città dalle immense possibilità di lavoro, e tratti quindi della condizione di disagio di abitanti di piccoli centri economicamente arretrati; per quanto vi siano, dunque, nella storia gli echi di una condizione e di una polemica sociale, il film non è propriamente di polemica sociale. Esso, al contrario, è anzitutto una situazione drammatica, un intreccio, con materia da vera tragedia. Il sud entra nel dramma come simbolo di un mondo migliore da cercare e creare nella terra dove i protagonisti sono nati. Che vi sia polemica tra nord-sud è da escludere; anzi v'è una dimostrazione rara di solidarietà sociale. Il rapporto che si crea tra la Milano dove i Parondi sono costretti a emigrare per guadagnarsi da vivere e la terra amata « degli ulivi, del mal di luna e degli arcobaleni », è tutto poetico. Ai Parondi piacerebbe vivere la stessa vita di « gente per bene » laggiù, in Lucania: dove fossero le stesse case confortevoli, le stesse fabbriche, le stesse possibilità di lavoro che a Milano; dove potessero essere anche lì « gente per bene ». E' la nostalgia d'essere diversi, d'essere redenti, senza ricorrere a strattagemmi, a elemosine o a emigrazioni: di vivere una vita degna, ma non a Milano, bensì sotto il cielo dove sono nati. Non ha significato il loro benessere se ancora tutta la Lucania non è redenta dall'aiuto della fratellanza umana. Le somiglianze, invero vaghe, con una vicenda biblica come quella di « Giuseppe e i suoi fratelli », han fatto avvicinare il film del Visconti al romanzo di Thomas Mann. Ma se c'è un paragone più calzante da fare, mi sembra che si debba piuttosto avvicinare *Rocco* ad un dramma di Arthur Miller, a « Uno sguardo dal ponte » per esempio: ne ha la calcolata progressione, la sostanziosa struttura drammatica, il tragico nucleo familiare, i momenti di pathos. E quando, nella famiglia raccolta intorno al desco, a festeggiare il trionfo di Rocco, *boxeur* suo malgrado, Mamma Rosaria invoca la unità della famiglia, col ritorno di un figliuol prodigo il quale si sia purificato dal male, si sente il preannuncio, nel calore di una riunione piena di coesione e di amore, della scena madre di una grande tragedia. Rosaria esprime il suo materno augurio, poi si alza impressionata, avvertendo di aver sentito suonare alla porta. E' il personaggio tragico che ha ricevuto in anticipo il vaticinio di un immenso dolore che sta per esplodere. E allorché Simone arriva davvero, e rivela il proprio crimine, gli attori lanciano « grandi lai » come appunto nel grande teatro tragico. Abbiamo detto che *Rocco* è il mi-

glior film di Visconti, ma dobbiamo anche aggiungere che è il suo più poetico, standogli a pari, in questo senso, soltanto *La terra trema.* Con l'opera girata a Aci Trezza *Rocco* ha molti punti in comune. Si direbbe uno sviluppo, meglio rappresentato drammaticamente e spettacolarmente, della stessa *Terra trema,* tanto che vi si ritrovano alcuni degli stessi personaggi, uomini, donne e fanciulli, e persino talune inquadrature apertamente indicatrici, come la prima dimora dei Parondi emigrati, che è — attraverso i poveri cenci e i grappoli di aglio — la meridionalizzazione di una abitazione proletaria a Milano. Vi sono sequenze, nel film, che accentuano la ricerca poetica di Visconti: quella dell'incontro tra le guglie della Cattedrale, quelle dei colloqui tra i fratelli — dove il volto di Alain Delon arreca un singolare contributo di lirica presenza — improntati a nostalgia del passato ed a speranze nel futuro. La violenza del dramma — articolata in una breve introduzione, in quattro atti (« Vincenzo », che è il meno efficace, « Simone », « Rocco », « Ciro ») e in un epilogo (« Luca ») — è creata da episodi in cui l'artista si è forse lasciato sopraffare dall'uomo: ed ecco i momenti dello stupro, della lotta belluina tra fratelli, del delitto a colpi di pugnale, che suscitano nel pubblico più debole riprovazione e raccapriccio. Sono scene molto forti, che arrivano ad eccessi, ma che non infirmano l'alta qualità del film, la nobiltà della sua concezione, la poeticità dei personaggi, tra i quali spiccano quello della madre, quello di Rocco idealista, generoso, e in fondo effeminatamente debole negli affetti, pronto ad assumersi colpe non sue, nonché quello di Simone, più ignorante degli altri, meno sensibile, più disposto a decadere nel sotterfugio, nel giuoco d'azzardo, nel furto, ma anche più degno, a momenti, di pietà, che tutto vede sfuggirgli, rendendosene vagamente conto, e che a un certo momento stringe disperatamente a sé Luca: forse l'ultimo amore cui, dopo tanti errori, non intende rinunciare, forse l'ultimo essere che vuol tenere legato a sé, nel momento in cui teme di rimanere solo. La tragedia si chiude, per i Parondi, con un sacrificio. Simone, che ha ucciso (che secondo Rosaria ha eliminato il suo malocchio, la sua disgrazia) dovrà espiare in prigione: è il sacrificio che è sempre ineluttabilmente presente nella vita; che è come indispensabile, quando si vuole vivere e si vuole vincere. Se notevole è il contributo che al film arrecano la densa fotografia di Rotunno e la musica di Nino Rota, la quale chiarisce fin dal principio il tono e il livello del dramma, la interpretazione ha pregevoli accenti, collettivamente, allorché

i Parondi esprimono il proprio disagio a vivere nell'ambiente che non è il loro, e il lento, ma nostalgico, adattamento; e individualmente, nella Girardot (una perfetta Nadia, dalla personalità erompente), in Simone, ora canagliesco ora annebbiato; in Rocco, anche se si addossa pesi superiori alla sua prestanza e se il suo fisico si immagina meglio tra merletti che tra stracci di emigranti; in Katina Paxinou, che pure talvolta tende a strafare (come nella sequenza del risveglio con la neve, in cui diventa ingombrante col suo « presto! andate! »). Più in ombra è Vincenzo (Spiros Focas), ma non dimentichiamoci che deve rappresentare modestia, mediocrità, vegetazione di vita, più che impegno di vita; mentre il vero impegno, nella via del bene, è in Rocco, anche se è troppo facile al perdono, e in quello del male è in Simone, che può degradarsi più facilmente degli altri perché più ottuso, e si degrada. Ciro (Max Cartier) rappresenta un altro impegno, non poetico, ma pratico. Luca è l'avvenire, è l'amore della terra nativa, è il desiderio innocente del ritorno, anche se non è una conferma che questo ritorno dovrà necessariamente verificarsi.

* * *

Un, deux, trois, quatre di T. Young, (Francia).

La rassegna avrebbe potuto chiudersi dignitosamente col « fuori concorso » *Uno due tre quattro* di Terence Young, accurata registrazione di quattro balletti scritti da Roland Petit, se esso non fosse stato destinato alla proiezione inaugurale. Terence Young è un regista tuttofare, ma sembra aver capito abbastanza le esigenze del cineballetto, e non poteva essere altrimenti, avendo per ispiratore, coreografo e primo ballerino Roland Petit, che non ha figurato nell'introduttivo « La croqueuse de diamants » ma è il protagonista del più impegnativo « Cyrano di Bergerac » e figura come il seduttore nel saporito « Deuil en 24 heures », e come Don Josè in « Carmen ». E' il Petit il vero ideatore e animatore dello spettacolo, cui prendono parte le virtuose Zizi Jeanmaire, Cyd Charisse e Moira Shearer, e per cui Georges Watkevitch ed altri architetti hanno creato gustose scenografie, mentre Henri Alekan ha diretto le riprese in technirama, particolarmente nitide. Ma la contrastata serata finale, dove il pubblico espresse clamorosamente la sua disapprovazione per il verdetto, doveva concludersi infelicemente con un film di produzione Walt Disney, più adatto per una delle mostre « minori »: *Pollyanna* diretto da David Swift e interpretato dalla giovanissima Hayley Mills. Pare che il film — che tratta dell'ingenuo ottimismo di una orfanella — fosse imposto dalla produzione americana, irritata di avere un solo

Pollyanna di W. Disney (U.S.A.).

film tra i selezionati (in contrapposizione ai molti italiani e dell'Europa Orientale). Se così fu, *Pollyanna* rese un cattivo servizio, allo stesso tempo, alla Mostra (il pubblico cominciò a lasciare la sala dopo poche inquadrature) e alla produzione statunitense. Il tepido sentimentalismo della pellicola, che è desunta da un « best seller » americano per signorine, non era certo adatto per concludere un festival dalle ambizioni d'arte, ma anche dalle abituali tinte forti, che i sorrisi e le lacrimucce di Pollyanna non potevano che maldestramente attutire. Il film ebbe un insuccesso netto e c'è da sperare che l'esito, almeno, sia stato di salutare lezione per la produzione hollywoodiana, cui non sono ancora perfettamente chiare le esigenze di una manifestazione d'arte cinematografica. Dall'aver imposto la presentazione, in sede così poco adatta, d'un film il cui lancio è già ormai, seriamente pregiudicato, i produttori non avranno ricavato, sicuramente, che danno.

Altri, in questo fascicolo, si domanderanno se, nelle varie sezioni, la Mostra fu inferiore o superiore alle precedenti edizioni. E' nostra convinzione che non esistano che in casi estremi festival cinematografici tutti brutti e inutili, anche se talvolta capaci di far perdere non poco tempo a chi si appresta a cercare, armato di pazienza e di entusiasmo nativo, anche tra film di produzioni minori, anche tra pellicole giunte quasi per caso e imprevedutamente da paesi lontanissimi, i film e gli autori che poi registrerà nel taccuino tra le proprie scoperte. E' certo che la Mostra, anche col materiale a disposizione, quello sottovalutato finito nella trascurata « Informativa » e quello lasciato scappare verso altri festival quando si era ancora a tempo (film svedesi, cèchi, americani), con un migliore dosaggio dei film italiani in selezione, avrebbe potuto essere almeno pari a quella dello scorso anno, che ebbe tre (forse anche quattro) opere eccezionali (*Il generale Della Rovere, La grande guerra, Il volto, Enjo*), in confronto alle forse sette del 1958 (*La ragazza Rosemarie, L'ottavo giorno della settimana, L'uomo del riksciò, La tana del lupo, La leggenda di Narayama, La sfida, Les amants*), alle cinque del 1957 (*Sogni nel cassetto, Un cappello pieno di pioggia, Aparajito, Kumonosu-Djo, Notti bianche*), alle più di sette del 1956 (*Arpa birmana, Calle Mayor, Torero, Strada della vergogna, Capitano di Köpenick, Attack!, Gervaise*).

A parte e nonostante il verdetto del giurì, la vera trionfatrice del festival è risultata l'Italia, e non soltanto per la sua numerosa par-

tecipazione. Attivo, esuberante, sorprendente in molti dominî dell'arte, il nostro paese dimostra oggi di possedere una cinematografia ricchissima di uomini di talento, i quali sembrano capaci di mettere a frutto, forse anche con migliori risultati che in passato, le esperienze del neorealismo. Ma nel dare rilievo alla strepitosa rinascita del movimento italiano (e contravvenendo in parte alle buone regole dell'ospitalità) la Mostra ha anche fornito sicuramente immagini false di almeno tre cinematografie importanti: quella francese (dove i giovani della « nouvelle vague » apparrebbero rappresentati o soppiantati dalle magìe sentimentali di Lamorisse e dalle arringhe presuntuose di Cayatte), quella americana (dove soltanto a Preminger o a Wilder sembrano fermarsi le cognizioni dei selezionatori), e quella russa, che esige tutto un rinnovamento di rapporti tra Mostra e produzione dell'U.R.S.S., come già da qualche anno era avvenuto con gli altri paesi dell'Europa Orientale, coi quali ormai Venezia intrattiene rapporti più che amichevoli. Sembra, quasi, che da una delle due parti si voglia velare la vera realtà del cinema russo: ed occorre, in sede di film in concorso, che questa impressione, per la buona volontà delle parti in causa, sia cancellata.

La impronta del neorealismo — che fa riacquistare ai valori umani, sugli schermi, un giusto posto — non è soltanto nelle opere migliori figuranti tra i quattordici selezionati. Accanto a *Rocco e i suoi fratelli* sono *Kapò*, *Principio superiore*, *Romeo, Giulietta e le tenebre*, *Shadows*, *El Cochecito*, *Ventiduesimo giorno di Sravana*, a dare rilievo e significato al vero filone vitale che ha circolato, nonostante incomprensioni e contrasti, nei vari settori della Mostra.

I film in concorso

BÍLÁ HOLUBICE (trad. lett. **La colomba bianca**) — **r.** e **sc.**: František Vláčil - **s.**: Otakar Kirchner - **f.**: Jan Čuřík - **m.**: Zdeněk Liška - **scg.**: Oldřich Bosák - **mo.**: Miloslav Hájek - **int.**: Kateřina Irmanovová (Susanna), Hans-Peter Reinicke (il fratello), Karel Smyczek (Micho), Vjačeslav Irmanov (il pittore), Gustav Püttjer (il pescatore) - **p.**: Československý Film - **o.**: Cecoslovacchia, 1960.

RAT (trad. lett. **La guerra**) — **r.**: Veljko Bulajić - **s.** e **sc.**: Cesare Zavattini - **f.**: Krešo Grčević - **m.**: Vladimir Kraus-Rajterić - **int.**: Eva Krzizewska (Maria) e Anton Vrdoljak (Ton) - **p.**: Jadran Film - **o.**: Jugoslavia, 1960.

SCHACHNOVELLE (**Scacco alla follia**) — **r.**: Gerd Oswald - **s.**: dal racconto omonimo di Stefan Zweig - **sc.**: Harold Medford, Gerd Oswald - **adatt.**: Herbert Reinecker - **f.**: Gunther Senftleben - **m.**: Hans-Martin Majewski - **scg.**: Wolf Englert, Ernst Richter - **c.**: Ursula Stutz - **mo.**: K. M. Eckstein -

int.: Curd Jürgens (Werner von Basil), Claire Bloom (Irene Andreny), Hansjörg Felmy (Hans Berger), Mario Adorf (Mirko Centowic), Albert Lieven (Hartmann), Alan Gifford (MacIver), Dietmar Schonherr (Rabbi), Karel Stepanek (Baranow), Wolfgang Wahl (Lunapiena), Rudolf Forster (il direttore dell'albergo), Albert Bessler (lo scienziato), Jan Hendriks (il primo ufficiale), Harald Maresch (il maestro di ballo), Dorothea Wieck (la contessa), Ryk de Gooyer (il segretario di Berger), Susanne Korber (una signorina), Hans Sohnker (il vescovo) - **p.**: Luggi Waldleitner per la Roxy Film - **o.**: Germania Occ., 1960.

THE APARTMENT (L'appartamento) — **r.**: Billy Wilder - **s.** e **sc.**: Billy Wilder, I.A.L. Diamond - **f.**: Joseph Lashelle - **m.**: Adolph Deutsch - **scg.**: Alexander Trauner, Edward G. Boyle - **c.**: Forrest T. Butler - **mo.**: Daniel Mandell - **int.**: Jack Lemmon (C. C. Baxter), Shirley MacLaine (Fran Kubelik), Fred MacMurray (J. D. Sherldrake), Ray Walston (Mr. Dobisch), David Lewis (Mr. Kirkeby), Jack Kruschen (Dr. Dreyfuss), Joan Shawlee (Sylvia), Edie Adams (Miss Olsen), Hope Holiday (Margie MacDougall), Johnny Seven (Karl Matuschka), Naomi Stevens (Mrs. Dreyfuss), Frances Weintraub Lax (Mrs. Lieberman), Joyce Jameson (la dama), Willard Waterman (Mr. Vanderhof), David White (Mr. Eichelberger), Hal Smith (Babbo Natale), Benny Burt (il barman) - **p.**: Billy Wilder per la Mirisch Company-United Artists - **p.a.**: Doane Harrison e I.A.L. Diamond - **o.**: U.S.A., 1960.

Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile (Shirley MacLaine).

LA LUNGA NOTTE DEL '43 — **r.**: Florestano Vancini - **s.**: dal racconto « Una notte del '43 » di Giorgio Bassani - **sc.**: Ennio De Concini, Pier Paolo Pasolini, Florestano Vancini - **f.**: Carlo Di Palma - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Carlo Egidi - **c.**: Pierluigi Pizzi - **mo.**: Giovanni Baragli - **int.**: Belinda Lee (Anna Barilari), Gabriele Ferzetti (Franco Villani), Enrico Maria Salerno (Pino Barilari, marito di Anna), Andrea Checchi (il farmacista), Nerio Bernardi (l'avvocato Villani, padre di Franco), Raffaella Pelloni (sorella di Franco), Isa Querio (la signora Villani, madre di Franco), Alice Clements (Blanche Villani, moglie di Franco), Loris Bazzocchi (il sicario), Carlo Di Maggio (il console Bolognesi), Gino Cervi (Carlo Aretusi), Silla Bettini - **p.**: Antonio Cervi e Alessandro Jacovoni per la Ajace Film-Euro International Films - **o.**: Italia, 1960.

Premio Opera prima.

LENINGRADSKOIE NEBO (trad. lett. **Cielo di Leningrado**) — **r.**: Vladimir Vengerov - **s.** e **sc.**: Nikolai Ciukovski - **f.**: G. Marangian - **m.**: M. Schwarz - **scg.**: V. Volin - **int.**: P. Glebov (Lunin), V. Platov (Uvarev), M. Ulianova, R. Bykov - **p.**: Lenfilm - **o.**: U.R.S.S., 1960.

LE VOYAGE EN BALLON (trad. lett. **Il viaggio in pallone**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Albert Lamorisse - **f.** (Helivision, Dyaliscope, Eastmancolor): Maurice Fellous e Guy Tabary - **m.**: Jean Prodromides - **int.**: Maurice Baquet (l'inventore), André Gille (il meccanico), Pascal Lamorisse (il nipote) - **p.**: Filmsonor-Films Montsouris - **o.**: Francia, 1960.

NINGEN NO JOKEN (Nessun amore è più grande) — **r.**: Masaki Kobayashi - **s.**: dal romanzo « La condizione umana » di Jumpei Gomikawa - **sc.**, **adatt.** e **dial.**: Zenzo Matsuyama e Masaki Kobayashi - **f.**: Yoshio Miyajima - **m.**: Chuji Kinoshita - **scg.**: Kazue Hirataka - **mo.**: Keiichi Uraoka - **int.**: Tatsuya Nakadai (Kaji), Michiyo Aratama (Michiko), Chikage Awashima (Jin Tung Fu), Ineko Arima (Yang Chun Lan), So Yamamura (Okishima), Akira Ishihama (Chen), Shinji Nambara (Kao), Seigji Miyaguchi (Wang Heng Li), Toru Abe (il sergente Watai), Masao Mishima (Kuroki), Eitaro Ozawa (Okazaki), Koji Mitsui (Furya), Akitake Kono (il capitano Kono), Nobuo Nakamura (il capufficio), Kye Sazanka (Cho Meisan) - **p.**: Shigeru Wakatsuki per la Shochiku - **o.**: Giappone, 1958.

I DELFINI — **r.**: Francesco Maselli - **s.** e **sc.**: Ennio De Concini, Aggeo Savioli, Francesco Maselli, con la collaborazione di Alberto Moravia - **f.**: Gianni Di Venanzo - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.**: Enzo Burgarelli - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Claudia Cardinale (Fedora), Gérard Blain (Anselmo), Antonella Lualdi (Elsa), Sergio Fantoni (Mario), Tomas Milian (Alberto), Anna Maria Ferrero (Marina), Betsy Blair (Cheré), Claudio Gora (Ridolfi), Enzo Garinei (Sisino), Germana Paolieri (la madre di Anselmo), Tina Lattanzi (la madre di Alberto) - **p.**: Franco Cristaldi per la Lux-Vides - **o.**: Italia, 1960.

KRZYZACY (I cavalieri dell'Ordine teutonico) — **r.**: Aleksander Ford - **s.**: dal romanzo omonimo di Henryk Sienkiewicz - **sc.**: Jerzy Stawinski e Aleksander Ford - **dial.**: Leon Kruczkowski e Aleksander Ford - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Mieczyslaw Jahoda - **m.**: Kazimierz Serocki - **scg.**: Roman Mann - **mo.**: Miroslawa Garlicka - **int.**: Urszula Modrzyńska (Jagienka), Grazyna Staniszewska (Danusia), Andrzej Szalawski (Jurand), Henryk Borowski (Zygfryd de Löwe), Aleksander Fogiel (Maćko), Mieczyslaw Halenik (Zbyszko), Emil Karewicz (re Jagiello), Tadeusz Kosudarski (il fratello Rotgier), Lucyna Winnicka (la principessa di Mazovia), Tadeusz Bialoszczynski (il principe di Mazovia), Mieczyslaw Voit (Kuno von Lichtenstein), Janusz Strachocki (il gran maestro Konrad), Stanislav Jasiukiewicz (il gran maestro Ulrich), Leon Niemczyk (Foulques de Lorche), Zbigniew Skowronski (Tolima), Mieczyslaw Stoor (Hlawa), Wlodzimierz Skoczylas (Sanderus), Seweryn Butrym (il conte Wende) - **p.**: gruppo «Kadr» - **o.**: Polonia, 1960.

ADUA E LE COMPAGNE — **r.**: Antonio Pietrangeli - **s.**: Ruggero Maccari e Ettore Scola - **sc.**: Ruggero Maccari, Ettore Scola, Antonio Pietrangeli, Tullio Pinelli - **f.**: Armando Nannuzzi - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **c.**: Danilo Donati - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Simone Signoret (Adua), Gina Rovere (Milly), Sandra Milo (Lolita), Emmanuelle Riva (Marilina), Claudio Gora (Ercoli), Ivo Garrani (l'avvocato), Gianrico Tedeschi (Stefano), Marcello Mastroianni (Piero), Domenico Modugno (sè stesso) - **p.**: Moris Ergas per la Zebra Film - **o.**: Italia, 1960.

TUNES OF GLORY (Whisky e gloria) — **r.**: Ronald Neame - **s.**: dall'omonimo romanzo di James Kennaway - **sc.**: James Kennaway - **f.** (Technicolor): Arthur Ibbetson - **m.**: Malcolm Arnold - **scg.**: Wilfred Shingleton - **mo.**: Anne V. Coates - **int.**: Alec Guinness (Jack Sinclair), John Mills (Basil Barrow), Dennis Price (Charlie Scott), Gordon Jackson (Jimmy Cairns), John Fraser (il caporale Fraser), Susannah York (Morag Sinclair), Kay Walsh (Mary), Duncan MacRae, Percy Herbert, Allan Cuthbertson, Paul Whitsun-Jones, Richard Leech, Gerald Harper, Peter McChery - **p.**: Colin Lesslie per la United Artists - **o.**: Gran Bretagna, 1960.

Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile (John Mills).

LE PASSAGE DU RHIN (Il passaggio del Reno) — **r.**: André Cayatte - **s.** e **sc.**: André Cayatte e Armand Jammot - **adatt.**: André Cayatte e Pascal Jardin - **dial.**: Maurice Auberge - **f.**: Roger Fellous - **m.**: Louiguy - **scg.**: Robert Clavel - **c.**: Georgette Fillon - **mo.**: Borys Lewin - **int.**: Charles Aznavour (Roger), Nicole Courcel (Florence), Georges Rivière (Jean), Cordula Trantow (Helga), Jean Marchat (Delmas), Betty Schneider (Alice), Georges Chamarat (il fornaio), Michel Etchevery (Ludovic), Lotte Ledl (Lotte), Nerio Bernardi (Rodier), Benno Hoffmann (Otto), Colette Regis (la fornaia), David Tonnelli (il barista), Alfred Schieske (Fritz Kessler) - **p.**: Franco London Film-Les Films Gibé-U.F.A.-Jonia Film - **o.**: Francia-Germania-Italia, 1960.

Leone d'Oro per il miglior film.

ROCCO E I SUOI FRATELLI — **r.**: Luchino Visconti - **s.**: Luchino Visconti, Vasco Pratolini, Suso Cecchi D'Amico; ispirato a «Il Ponte della Ghi-

solfa » di Giovanni Testori - **sc.** e **dial.**: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli - **f.**: Giuseppe Rotunno - **m.**: Nino Rota - **scg.**: Mario Garbuglia - **c.**: Piero Tosi - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Alain Delon (Rocco), Renato Salvatori (Simone), Annie Girardot (Nadia), Katina Paxinou (Rosaria, la madre), Roger Hanin (Morini), Paolo Stoppa (impresario di pugilato), Suzy Delair (Luisa, la padrona della stireria), Claudia Cardinale (Ginetta), Spiros Focas (Vincenzo), Claudia Mori (la commessa della stireria), Alessandra Panaro (la fidanzata di Ciro), Corrado Pani (Ivo), Max Cartier (Ciro), Rocco Vidolazzi (il piccolo Luca) - **p.**: Goffredo Lombardo per la Titanus-Les Films Marceau - **o.**: Italia-Francia, 1960.

Premio speciale della giuria.

(*a cura di* Leonardo Autera)

L'Informativa sprecata

di GUIDO CINCOTTI

Il maggiore appunto che si può muovere alla « Informativa » di quest'anno è quello di aver palesemente contraddetto non solo lo spirito che quattro anni fa aveva ispirato la sua istituzione, ma la lettera stessa del regolamento che ad essa presiede. Crediamo superfluo ricordare qui gli intendimenti da cui si fu mossi, e le esigenze che si intese soddisfare, quando nel '56 nel quadro del generale riordinamento del festival si diede una regolamentazione anche a questo settore, e alle caotiche e incontrollabili proiezioni « fuori concorso » — risolventisi in un indecoroso arrembaggio dei produttori alle varie sale e salette del Palazzo del cinema, nonché alle coscienze intontite di critici e spettatori — si sostituì una manifestazione collaterale a quella maggiore, di essa integrativa ma non per questo meno ufficiale (come attestano i diplomi a cui anche i partecipanti a tale sezione hanno diritto). Intendimenti che risultano d'altronde chiaramente sanciti nel regolamento, il quale anche quest'anno prevedeva che all'informativa potessero essere ammessi: a) film segnalati dai singoli paesi produttori (nella misura di non più di uno per paese, e con facoltà della Direzione della Mostra di chiedere delle sostituzioni); b) film di particolare livello artistico, esaminati dalla Commissione di selezione ma non inclusi fra le quattordici opere prescelte; c) i migliori film presentati alle altre manifestazioni cinematografiche internazionali dell'anno; d) film — evidentemente di particolare qualità — reperiti direttamente dalla Direzione della Mostra o da suoi consulenti.

Un esame anche sommario delle opere presenti all'informativa di quest'anno impone di constatare che di tale regolamento — e, ripetiamo, dello spirito che lo informa più che della lettera, abba-

stanza elastica e disponibile a interpretazioni estensive o restrittive — non si è fatto gran conto da parte di chi era preposto alla selezione, e che si è piuttosto proceduto con estremo empirismo, abbandonando quei criteri di vigile rigore che il regolamento stesso suggerisce. Sarà bene, crediamo, soffermarsi un po' su questa valutazione generale che noi facciamo della rassegna, prima di accennare ai singoli film, tra i quali comunque non mancano opere interessanti o anche di assoluto rilievo, degne di una seria considerazione critica.

Notiamo innanzi tutto — ed è un fatto positivo — una leggera contrazione nel numero delle opere accolte: le più che trenta pellicole del '56, '57 e '58, aumentate l'anno scorso fino a raggiungere la cifra « monstre » di 43, sono state quest'anno opportunamente ridimensionate e contenute nel numero di 26. Vero è che ad esse bisogna aggiungere alcune altre proiezioni, non agevolmente classificabili, andate sotto l'insegna di una « sezione culturale » a metà strada tra la retrospettiva e l'informativa, ma in realtà risoltasi in un'appendice di questa. Nulla di male (a parte la genericità della qualificazione) se essa è servita a presentarci due « retro-prime » isolate come quelle di *The Great Dictator* (1940) di Chaplin e di *Ivan Groznji* parte seconda (La congiura dei Boiardi, 1945) di Eisenstein; ma una certa perplessità suscita invece il ciclo dedicato a Robert Bresson, che volendo partecipare del duplice carattere di retrospettiva (con la proiezione del *Journal d'un curé de campagne* e di *Un condanné à mort s'est échappé*) e di anteprima (il recentissimo *Pickpocket*) è apparso singolarmente manchevole e quindi ingiustificato, escludendo dalla completezza del quadro due opere — come *Les anges du pêché* e *Les dames du Bois de Boulogne* — fondamentali per datazione e per intrinseco valore, e che sarebbero state peraltro facilmente reperibili. Bresson è uno dei pochi registi del quale è agevole presentare, in qualsiasi momento, la poco nutrita « opera omnia »: aver lasciato perdere questa occasione — ammesso che qualcósa giustificasse la particolare attenzione a lui rivolta quest'anno — è cosa che non si può non rilevare.

Tornando all'informativa propriamente detta, vediamo fino a che punto, e quanto felicemente, le quattro direzioni indicate dal regolamento e più su ricordate siano state seguite dai selezionatori. Si è visto quanto elastico sia il regolamento e come esso fornisca attraverso molteplici strade la possibilità di mostrare praticamente il meglio della produzione mondiale di un'intera annata, integrando in

tal modo il ristretto e spesso parziale panorama offerto dalla Mostra vera e propria, allargandone gli orizzonti, spingendo la ricerca nel campo delle cinematografie minori, stimolando il gusto della scoperta, della rivelazione, della rivalutazione, fomentando un certo anticonformismo che ammettiamo non possa sempre essere accolto in seno alla rassegna ufficiale, incoraggiando — se ancora ve ne sono — i tentativi nuovi, anticonvenzionali, sperimentali, « maledetti ». Lo « handicap » che indubbiamente pesa su Venezia, di essere l'ultimo festival della stagione e di dover spesso perciò raccogliere le briciole generosamente elargitegli dagli ingordi predecessori, trova nell'articolazione dell'informativa un correttivo sufficiente a trasformare in vantaggio quello che in partenza appare come un dato negativo, e a conferirgli concretamente quel carattere di « festival dei festival » che da molte parti si è spesso auspicato. Basta solo saper cercare, o voler cercare, per raccogliere frutti copiosi.

Come spiegare allora la futilità, la incompletezza e la scarsa indicatività — più che la mediocrità — della informativa di quest'anno? Come spiegare la presenza, accanto a poche opere di indubbio pregio — le sole di cui varrà la pena dare un breve giudizio critico — di tante altre men che modeste, o brutte, o usuali, prive del minimo carattere di « eccezionalità » che ne giustificasse in qualche modo la esibizione nella sede della Mostra? E, per converso, l'assenza di altre opere di molto maggior rilievo, di alcune delle quali è d'altronde provata la reperibilità o addirittura la effettiva disponibilità « in loco »? Una parziale giustificazione sembrerebbe offerta dalla prima clausola del regolamento, che prevede la « segnalazione » di film da parte dei singoli paesi produttori — inclini spesso, com'è noto, a preferire per il « lancio » veneziano prodotti di sicuro smercio se pur di mediocre qualità ad altri di più considerevole impegno ma offrenti minori prospettive commerciali — e solo riserva alla direzione della Mostra un platonico e non sappiamo quanto usufruibile diritto di veto. Ma è una giustificazione valevole fino a un certo punto: anche ammettendo, infatti, che le segnalazioni-imposizioni riguardino solo film mediocri — la cui ammissione venga quindi sottratta alla discrezionalità della Mostra — si dovrebbe al più avere un film mediocre per ciascun paese; i selezionatori dovrebbero poter rifarsi ampiamente, scegliendo in piena libertà gli altri film tra i migliori prodotti dagli stessi paesi. Ma a chi va allora imputata la presenza di altri due o anche tre film di una medesima nazione, tutti di altret-

tanto scadente livello? Per non restar nel vago, ammesso che la Francia, per esempio, abbia imposto l'accettazione di un film inutile come *Vers l'extase,* chi dobbiamo ringraziare per l'ulteriore imposizione di *Le distractions* o di *Il suffit d'aimer*? Simile discorso potrebbe farsi per la Spagna, o l'Ungheria, o il Giappone, o l'Italia: perchè, ad esempio, la fin troppo massiccia presenza nazionale alla Mostra, con quattro opere in concorso e, nell'informativa, l'eccellente *Kapò* e il nobile *Ceneri della memoria,* ha dovuto ulteriormente pesare con l'aggiunta di un *Vento del sud* mandato allo sbaraglio delle « beccate » di una platea giustamente impazientita? Sono interrogativi che non si pongono per gratuito gusto della polemica, ma per chiarire a noi stessi i motivi della mediocre riuscita di una manifestazione che obiettivamente ci sembra potesse risultare, con poco sforzo, molto migliore.

Seconda direzione indicata ai selezionatori, la scelta delle migliori fra le opere non ammesse in concorso. E' questo il punto che generalmente, anche gli anni scorsi, ha offerto adito alle polemiche più vivaci, ai confronti più accesi, ai contrasti più acuti.

Dare atto ai responsabili della scelta che almeno quest'anno errori di valutazione troppo marchiani non ne sono stati commessi — il panorama dell'informativa è così squallido che in linea di massima si può convenire sulla difficoltà di selezionare diversamente i quattordici film per la mostra grande — non è certo far loro un elogio: ma piuttosto una conferma dell'ambito troppo ristretto entro il quale si è orientata la loro indagine. Non si può tuttavia non rilevare come almeno in un paio di casi la differenza di livello tra film ammessi in concorso ed altri relegati in informativa sia troppo evidente perchè si possa concordare con la scelta fatta: in base a quale criterio di giudizio si è potuto posporre *Kapò* ad alcuni dei film che hanno tanto massicciamente rappresentato in concorso l'Italia? O rifiutare *Il Signor « Principio Superiore »* e preferirgli *La guerra* o *Il cielo di Leningrado*? O al *Cochecito* anteporre *Schachnovelle?* Comunque, la questione non riguarda direttamente il nostro discorso: e in definitiva sono stati i film citati che assieme a pochi altri hanno dato un certo tono e un crisma di dignità all'informativa.

Più deplorevole è invece l'assenza della maggior parte dei film segnalatisi nei precedenti festival, premiati o non premiati che fossero. In realtà, se non sbagliamo il conto, dai cinque festival importanti svoltisi nel corso dell'estate — Cannes, Berlino, San Sebastiano, Karlovy Vary, Locarno — solo quattro opere si è saputo o voluto

racimolare per farne partecipe il pubblico del Lido: il già citato *Signor « Principio Superiore »*, *El Lazarillo de Tormes*, *Mai di domenica*, *Ben-Hur*. Quale il criterio selettivo? Non riusciamo che a sospettarne uno: il caso. Il puro caso che da Cannes fa approdare a Venezia il futile quanto gradevole divertissement di Dassin e il sesquipedale « fumetto » biblico di Wyler, ma non opere della portata di *Jungfrukällen* di Bergman o di *Kagi* di Ichikawa, o di *The Young One* di Buñuel; il caso che da Berlino porta il laureato e commerciabile *Lazarillo* ma non opere di ormai difficile accesso quali *Our Last Spring* di Cacoyannis o *Kirmes* di Staudte o *Nianchan* di Imamura; e ancora impedisce che da Karlovy Vary attraversino la cortina rarità come *Micman Panin* di Svejcer o *Serëzhka* di Danielij e Talankin, o dalla contigua Locarno non favorisce la facilissima, crediamo, accessione di *Pantalaskas* di Paviot o del *Signe du lion* di Rohmer o del *Farceur* di de Broca o ancora del *Mein Schulfreund* di Siodmak; il caso, infine, che blocca a San Sebastiano *Robo-no ishi* di Hisamatsu o *Un posto sotto il sole* di Rozewicz.

Il caso, o una certa leggerezza con cui si è voluto privare la rassegna veneziana di quel carattere riassuntivo e panoramico che era andata acquistando (ricordiamo i quasi venti film provenienti da altre mostre, di cui almeno una dozzina da Cannes, che fu possibile rivedere al Lido nel '59) conformandosi davvero come una rassegna dei principali festival, come un « super-festival » ricettivo e aperto a tutte le voci e le correnti dell'attuale produzione cinematografica. (Nè si obietti che alcune delle opere premiate alle Mostre straniere si son potute vedere ugualmente, com'è avvenuto per *Moderato cantabile* di Brook o per *Romeo, Julie a tma* di Weiss; poiché la loro proiezione — avvenuta in forma privata a cura degli interessati, in locali angusti e in ore scomode o in coincidenza con altre proiezioni ufficiali — è anzi la conferma della facilità con cui, volendo, si sarebbero potute annettere quelle opere al catalogo ufficiale dell'informativa).

Anche l'ultima strada indicata dal regolamento è stata infine palesemente trascurata; ed era quella che, consentendo agli ordinatori di prendere il loro bene dove lo trovassero, più delle altre era atta a stimolare la capacità, lo zelo, la sensibilità, la fantasia, diremmo, dei selezionatori, la disponibilità del loro gusto, l'alacrità dei loro interessi, la misura del loro coraggio (se coraggio vi sia da richiedere in incombenze per le quali non crediamo occorra davvero un cuor di leone). Può darsi che sia la nostra una sensazione errata, ma

ci sembra che in una sola direzione essi abbiano spiegato il loro impegno e la loro attenta cautela: nell'escludere accuratamente dall'informativa — come già dalla mostra grande — tutte quelle opere che in qualche modo appartenessero o si apparentassero alla « nouvelle vague », francese o di altri paesi. E' un fatto che di tale tendenza — verso la quale personalmente non abbiamo particolare tenerezza, ma che è innegabile che proprio in questi ultimi tempi abbia fornito dei prodotti di non misconoscibile qualità — non si è avuto il più vago sentore, quest'anno, al Lido; e che alla completezza di una rassegna che vuole offrire un aggiornamento sugli orientamenti e gli stili più attuali e vitali del momento sia venuto inesplicabilmente a mancare l'apporto del cinema giovane di vari paesi, esemplificabile con opere come *Tirez sur le pianiste* di Truffaut o *Le signe du lion* di Rohmer o *Moi, un noir* o *La pyramide humaine* entrambi di Rouch, o *Saint-Tropez blues* di Moussy o *Zazie dans le métro* di Malle o *Les magiciennes* di Friedman, o gli americani *Private Property* di Leslie Stevens e *Crime and Punishment in U.S.A.* di Sanders o il britannico *Saturday Night, Sunday Morning* di Reizs, o ancora *Le farceur* di de Broca o *Les bonnes femmes* di Chabrol o *Paris nous appartient* di Rivette o i due film di Godard, *A bout de souffle* e *Le petit soldat*: estemporaneo e incompletissimo catalogo di stimolanti occasioni sprecate. Il fenomeno si è spinto — forse ancora per caso, non discutiamo — a tale estremo, che l'unica opera in qualche modo avvicinabile al movimento del nuovo cinema — quel *Les distractions* di Dupont che resta comunque un sottoprodotto — si è vista (unico caso in tutta la rassegna, che per questo verso si è svolta con impeccabile regolarità e rispetto dei programmi annunciati) spostar la data della proiezione e relegare in saletta Volpi per cedere il campo a *Il suffit d'aimer,* modesta agiografia già annunciata in visione privata e surrettiziamente assurta ai fasti della sala grande.

In definitiva, non si può non imputare ai curatori della manifestazione un atteggiamento in certo senso rinunciatario, una sottovalutazione dell'importanza dell'informativa nell'ambito della mostra veneziana e una visione alquanto miope e culturalmente distorta, non sensibile agli stimoli più eccitanti della recente cultura cinematografica e forse ostile alle espressioni più nuove — certo discutibili, fors'anche irritanti, ma bene degne di considerazione — del cinema contemporaneo.

Nè vale ad attenuare la delusione la presenza, tra i ventisei film della rassegna, di non poche opere per qualche verso interessanti o apprezzabili — su un piano, sia pure, di normale « routine » artigianale — e di un esemplare — non più che uno solo — di assoluta eccezione, tale, come suol dirsi, da « riscattare un intero festival » se non fosse che un'eccezione isolata non basta naturalmente a redimere una norma di sconfortante mediocrità.

Shadows di J. Cassavetes (U. S.A.).

L'opera a cui alludiamo è evidentemente *Shadows* di John Cassavetes, un attore di buona levatura (lo ricordiamo nel significativo *Edge of the City* — Nel fango della periferia, 1956 — di Martin Ritt) che con questa sua prima prova registica ci offre una delle più emozionanti avventure cinematografiche degli ultimi anni. *Shadows* è difatti, prima ancora che un film di notevole significato artistico, un appassionante documento umano, una testimonianza di fiducia in un cinema libero da schemi, sciolto da condizionamenti strutturali, teso al raggiungimento di una espressione immediata e bruciante. Esso è inoltre la conferma della vitalità di un certo cinema americano indipendente, coltivato al di fuori dell'inquadramento industriale di Hollywood ma a cui proprio recentemente Hollywood ha cominciato a guardare con qualche timore non scevro da un certo interesse: è il cinema newyorkese di Maddow e di Stevens, di Stern e di Rogosin, e sia pure dei più transigenti Sanders, Engel e Cornfield. In questo gruppetto Cassevetes s'inserisce con autorevolezza confortata da una assoluta originalità di posizione e rigorosità di atteggiamento. Il suo film, girato in 16 mm. (e poi trasferito su pellicola standard) per conto di una compagnia televisiva, al costo record di 30 mila dollari, interpretato dai frequentatori del Variety Arts Studio di New York (una delle tante scuole americane di derivazione stanislawskiana, di cui Cassevetes è direttore), ha il carattere e la struttura di una « improvvisazione » su un tema dato: una famiglia negra di Greenwich Village — un fratello di pelle indiscutibilmente scura, un altro fratello e una sorella nei quali la linea di demarcazione tra la pimentazione bruna e il colorito roseo si è talmente attenuata da favorire la mimetizzazione — alle prese col problema dei rapporti — sociali, affettivi, umani — con i bianchi. Su tale spunto Cassevetes e i suoi attori hanno lavorato con assoluta libertà d'invenzione, costruendo il loro film brano per brano, episodio per episodio, seguendo il metodo della « caméra-stylo » ma rinnovandolo grazie a una freschezza d'immaginazione e una fertilità d'invenzione che escludono

ogni schematicità programmatica. Immersi nella situazione, gli attori si fanno personaggi, vivono e rappresentano al tempo stesso la loro avventura, non ignari ma incuranti dell'occhio che li segue e ne registra la vicenda. Il metodo non è certo nuovo, ma nuova e originalissima ne è l'applicazione: non è la subdola « tecnica del pedinamento » zavattiniana, nè quella impersonale del vertoviano cineocchio; è piuttosto il metodo della regia improvvisa, eccitata alla rappresentazione « hic et nunc » dell'immagine intuita, è la esaltazione dell'attore come presenza portatrice della verità poetica del personaggio. « L'attore — afferma Cassavetes — è la sola persona nel film che lavori sulla spinta di una emozione, la sola nella quale risieda la verità emozionale di una situazione ». Non discutiamo qui la tesi, ma affermiamo il risultato. Il quale è di impressionante evidenza e supera a nostro avviso le già singolari esperienze del gruppo su ricordato anche perchè attraverso l'eccezionalità del metodo approda a un esito di perfetta simmetria compositiva e di ammirevole densità drammatica. Evidentemente Cassavetes ha trovato in Hugh Hurd, in Lelia Goldoni e soprattutto nell'inquietante Ben Caruther collaboratori di una sensibilità eccezionale acuita da una fervida fantasia e da una nitida consapevolezza del loro compito di attori-personaggi; e dal suo canto egli stesso ha saputo fare della sua regia, segreta e sommessa in apparenza ma tutt'altro che distaccata e impersonale, un solido polo di attrazione delle molteplici suggestioni offerte dalle immagini, creando attorno al gioco degli attori un coerente background psicologico e ambientale che, oltre tutto, dà occasione a una riscoperta saporosissima, talvolta acre, spesso elegiaca, di una New York segreta e autentica.

Al confronto con la nervosa e vibrante autenticità del film di Cassavetes — che rimarrà senza dubbio la cosa più ricordevole della mostra di quest'anno — impallidiscono i modesti tentativi realistici degli altri film della selezione statunitense, la quale ha purtuttavia conseguito quest'anno una cifra di apprezzabile decoro. Non ci riferiamo evidentemente al colossale *Ben-Hur* di William Wyler, il quale nelle sue quattro ore di proiezione — che senza dubbio alcuno potevano a Venezia essere assai più convenientemente utilizzate — ha modo di sciorinare tutto un repertorio fastidiosamente ingombrante di colpi spettacolari, di mastodontiche costruzioni, di strategici movimenti di masse, di pletorici scontri drammatici, di romanzesche svolte narrative, di repulsive insistenze granghignolesche, di incendi

Ben-Hur di W. Wyler (U.S.A.)

battaglie navali sfilate trionfali, perpetrando una flagrante violenza al gusto dello spettatore anche più bendisposto o rassegnato e senza peraltro conseguire anche sul piano brutamente spettacolare — malgrado il colore, la pellicola 65 mm., il suono stereofonico e gli 11 Oscar — risultato più considerevole di quello ottenuto trentacinque anni fa dal suo più discreto predecessore muto. Ci riferiamo invece a due opere di somigliante impostazione realistica ma di ineguale riuscita. *Pay or Die* (Pagare o morire) di Richard Wilson è una onesta biografia romanzata di Giovanni Petrosino, vista in chiave intimista e talvolta melodrammatica, senza ambizioni storicistiche ma redatta con sobria robustezza narrativa, che sembrerebbe talvolta ispirata al gusto tra veristico e oleografico delle « sceneggiate » partenopee tuttora in voga sui palcoscenici di Brooklyn. Il personaggio di Petrosino, disegnato da Ernest Borgnine con la consueta accattivante bonomia sempliciotta, risulta abbastanza credibile e vero, e l'evocazione dell'ambiente, le case, i vicoli, i costumi e i personaggi che popolano la « Little Italy » della prima generazione d'immigrati sfugge quasi sempre — salvo qualche dettaglio: la impagabile quanto involontaria comicità delle apparizioni del tenore Caruso — all'eccesso macchiettistico di rigore un tempo in simili ricostruzioni hollywoodiane. Certo, il precedente *Al Capone* ci aveva mostrato un Wilson più incisivo e asciutto ritrattista, immune da certe sbavature sentimentali, che tuttavia non tolgono a questo *Pay or Die* una sua carica drammatica e un sapore rievocativo di notevole efficacia.

Pay or Die di R. Wilson (U. S.A.).

Una descrizione ambientale veridica e un realistico impegno narrativo sembrano anche essere alla base di *Key Witness* (Il cerchio della violenza) di Phil Karlson, il quale però, dopo un inizio allettante di ottima resa cinematografica — l'esemplare narrazione di un delitto ambientato nei vicoli di un sobborgo di Los Angeles — si lascia sopraffare da quella eccessiva propensione per le situazioni parossistiche, per la forzatura dei caratteri, per la tipizzazione esasperata, che già costituiva il limite di alcuni suoi film precedenti quali *Kansas City Confidential* (Il quarto uomo, 1952) o *Thight Spot* (Quarto grado, 1954), e vietata ad essi, come a questo *Key Witness,* di conseguire quell'attendibilità realistica e documentaria che è invece il pregio principale di un'opera come *The Phoenix City Story* (La città del vizio, 1956).

Key Witness di Phil Karlson (U.S.A.).

Seconda per numero di opere e per qualità, la selezione italiana ha visto imporsi, con un successo trionfale che ha anche assunto una

coloritura chiaramente polemica nei confronti della commissione selezionatrice dei film in concorso, il *Kapò* di Gillo Pontecorvo, regista alla sua seconda prova dopo l'interessante ma disuguale *La lunga strada azzurra*. Prova del tutto soddisfacente, ci sembra: *Kapò* è un'opera solida e unitaria, che appoggiandosi — rara occasione, per un film italiano — a una sceneggiatura ben equilibrata, abilmente graduata nel disegno narrativo e dialogata con scioltezza, rivela una tempra di narratore cinematografico di cui si può ben dire che vi sono pochi altri esempi attualmente tra noi. La parabola drammatica ha un ritmo teso e scandito, sapiente nel dosaggio degli effetti drammatici e delle pause distensive, vibrante nella creazione dell'atmosfera ambientale, denso nel tratteggio dei personaggi, credibile nella determinazione delle svolte emotive; e solo nella parte finale — che guadagnerebbe da una revisione e da un certo sfoltimento — si disperde alquanto in una catastrofe troppo brusca nel suo delinearsi e troppo diluita, per converso, nella sua risoluzione. Ma i pregi del film non si limitano a questa imponente dimostrazione di maturità registica; c'è nell'opera un sentimento sofferto che sorregge in più luoghi l'ispirazione e le suggerisce immagini di potente efficacia: ricordiamo tra i molti episodi lo straziante addio della protagonista ai genitori sospinti ignudi nella camera a gas; le apocalittiche visioni iniziali del campo di concentramento; il patetico abbraccio della contadina russa ai giovani compatrioti prigionieri di guerra; la disperata risoluzione di Teresa (una Emmanuelle Riva di prodigiosa intensità espressiva) che va a riaffermare sui fili dell'alta tensione quel principio di dignità in cui crede e che tuttavia ha tradito. Ma tutta l'opera, ad onta di qualche concessione sentimentalistica e del faticoso finale, appare il frutto di un'adesione convinta dell'autore alla materia trattata, e si presenta come uno dei prodotti più civili sul piano etico e più riusciti su quello artistico del nostro cinema recente.

Kapò di G. Pontecorvo (Italia).

Come a Pontecorvo sul piano del romanzo, così la tragica odissea degli ebrei ha pure suggerito ad Alberto Caldana una rievocazione in chiave documentaristica. Assunto più delimitato, evidentemente: ma reso assai arduo dalle particolari contingenze che hanno presieduto al suo svolgimento. *Ceneri della memoria* è infatti il risultato di una curiosa e inusitata formula produttiva: essendo pressoché irrealizzabile in Italia un documentario che superi i limiti standard dei 300 metri imposti dall'esercizio e non intenda raggiungere le dimensioni di un vero lungometraggio, l'autore ha dovuto costruire

Ceneri della memoria di A. Caldana (Italia).

il suo film tenendo sempre presente la possibilità di suddividerlo in seguito in numerosi cortometraggi della lunghezza standard, ciascuno fornito di una sua compiutezza ma tutti, al tempo stesso, concorrenti a formare gli episodi di una narrazione unitaria. E' agevole comprendere quali difficoltà questa esigenza pratica abbia comportato: ma ci sembra che Caldana le abbia superate con notevole abilità e apprezzabile risultato. Il film trae spunto dal recente, e per nostra ventura presto sopito, rigurgito di intolleranza razziale, che per qualche tempo è parso rievocare, sull'Europa e sul nostro Paese, l'ombra sinistra della svastica. Dopo una rapida ricostruzione di episodi di teppismo antisemita — a cui una fotografia trattata in modo speciale cerca di ridare un sapore di cronistica autenticità — il film si apre a una sintetica rievocazione dei disastri a cui il furore razzista ha portato nel mondo, negli ultimi decenni. La seconda parte, quasi tutta a colori, assume il tono dell'inchiesta di attualità, e attraverso le estemporanee dichiarazioni di esponenti della comunità israelitica scampati alle razzie del '43, alle Fosse Ardeatine e ai lager tedeschi e le ingenue ammissioni di giovani teppisti (« Odio gli ebrei perché sono ricchi e scansafatiche. E poi sono anche intelligenti: lo dicono tutti che sono più intelligenti di noi... ») offre una documentazione sulla inquietudine che ancora oggi grava sulla vita quotidiana di quei nostri concittadini e sull'ignoranza che ancora ottenebra molti nostri giovani. Il rifugiarsi degli ebrei nelle tradizioni e nell'antico rituale religioso completa questa parte dell'opera, che — malgrado la evidente modestia dei mezzi impiegati, e una certa scheletricità nell'impianto degli episodi narrativi — ci sembra la più viva e originale dal punto di vista cinematografico. Nella prima parte, invece, la selezione di un ingente materiale documentario spesso inedito e sapientemente montato non sempre riesce a evitare il richiamo ad altre opere già illustri, prima fra tutte *Nuit et brouillard* di Resnais. Ma non se ne può fare grave appunto a Caldana e ai suoi collaboratori: la materia è quella che è, e sarebbe assai difficile trovare materiale e modi nuovi per illustrare quella che è stata la più grande tragedia del nostro secolo. In *Ceneri della memoria* noi abbiamo apprezzato particolarmente il tentativo di guardare a quella tragedia da una prospettiva italiana, contrapponendo alle apocalittiche visioni di sterminio la quotidiana vita operosa di una comunità pacifica e modesta, assolutamente integrata nell'ambiente che ormai da secoli la accoglie.

Abbiamo già accennato alla superfluità della presentazione del-

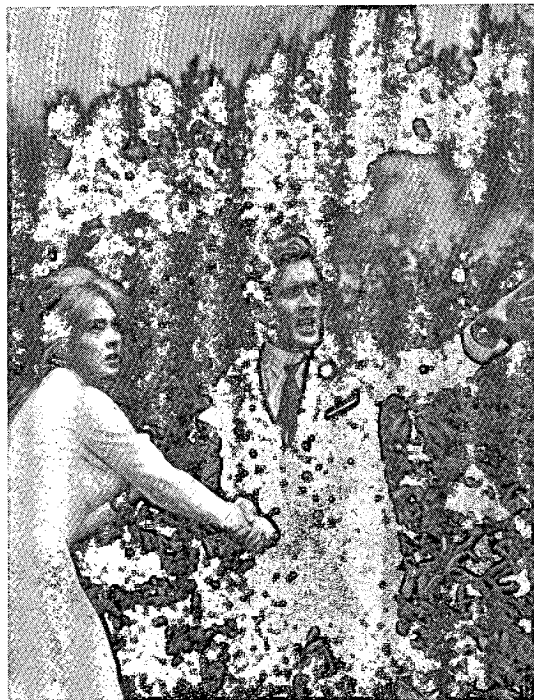
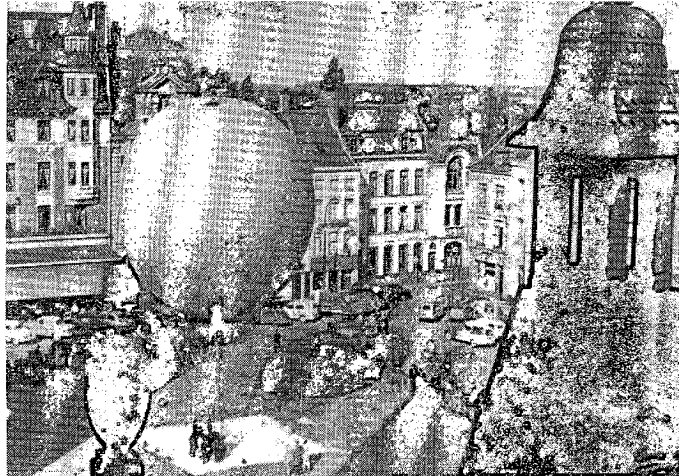
XXI Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia - *Rocco e i suoi fratelli* (Italia) di Luchino Visconti, premio speciale della giurìa (nelle fotografie Alain Delon, Renato Salvatori, Katina Paxinou, Annie Girardot, Max Cartier e il piccolo Rocco Vidolazzi).

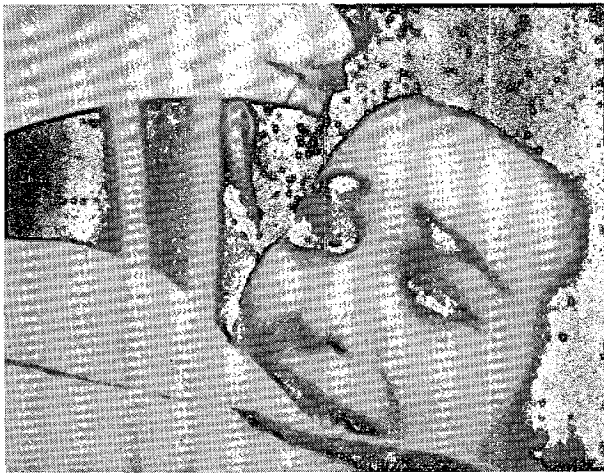
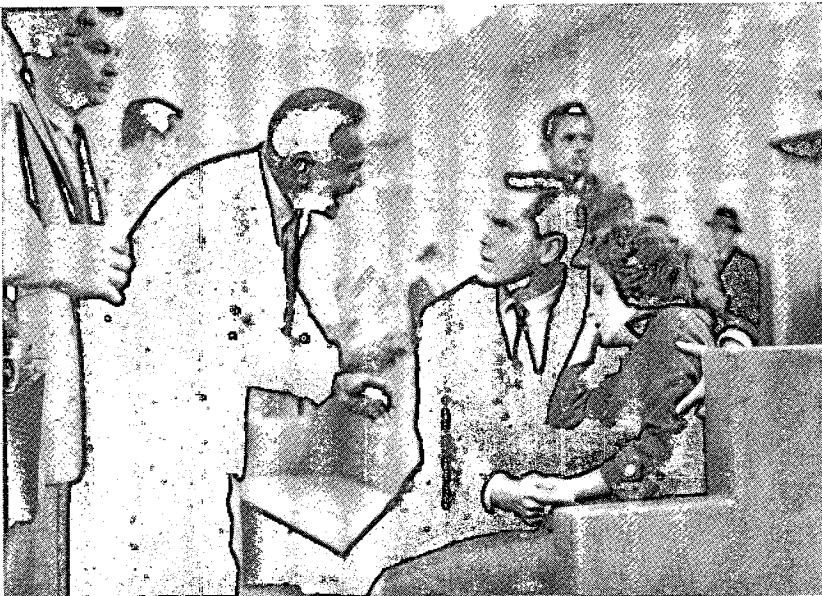
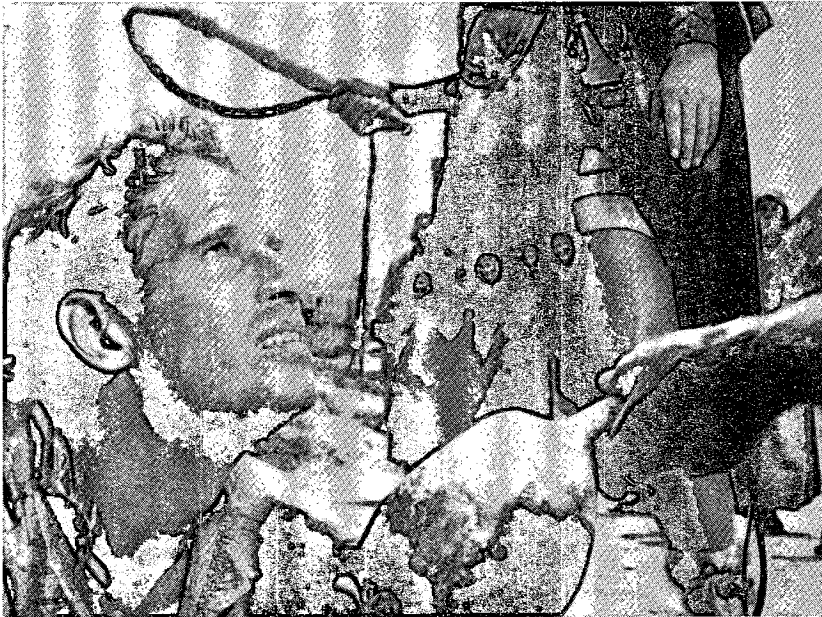
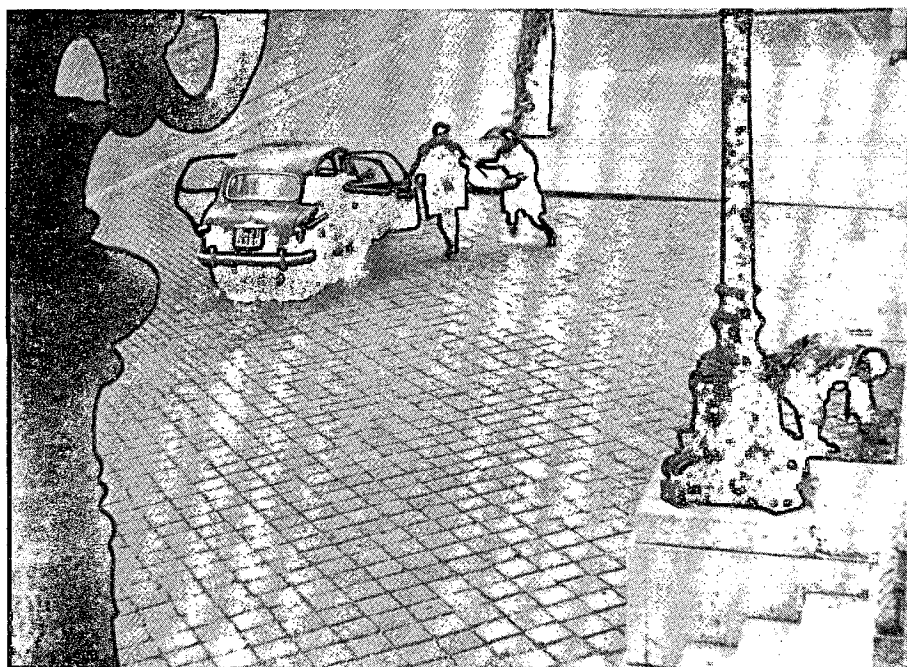
Le passage du Rhin (Francia) di André Cayatte, Leone d'oro per il miglior film (Charles Aznavour, Cordula Trantow). *A lato*: *Tunes of Glory* (Gran Bretagna) di Ronald Neame, coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile (John Mills, con Alec Guinness).

The Apartment (U.S.A.) di Billy Wilder, coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile (Shirley MacLaine, nella foto con Jack Lemmon).

La lunga notte del '43 (Italia) di Florestano Vancini, premio opera prima (nella foto Belinda Lee). *A lato*: *Adua e le compagne* (Italia) di Antonio Pietrangeli (Simone Signoret, Emmanuelle Riva, Sandra Milo, Gina Rovere).

I delfini (Italia) di Francesco Maselli (Enzo Garinei, Antonella Lualdi, Betsy Blair, Claudio Gora, Tomas Milian, Claudia Cardinale, Gérard Blain).

Bílá holubice (Cecoslovacchia) di Frantisek Vlácil (Katerina Irmanovová). *A lato*: *Rat* (Jugoslavia) di V. Bulajic (E. Krzizewska, A. Vrdoljak).

Leningradskoie nebo (U.R.S.S.) di Vladimir Vengerov (P. Glebov). *A lato*: *Schachnovelle* (Germania Occidentale) di Gerd Oswald (Mario Adorf, Karel Stepanek, Alan Gifford, Curd Jürgens).

Le voyage en ballon (Francia) di Albert Lamorisse. *A lato*: *Ningen no Joken* (Giappone) di M. Kobayashi.

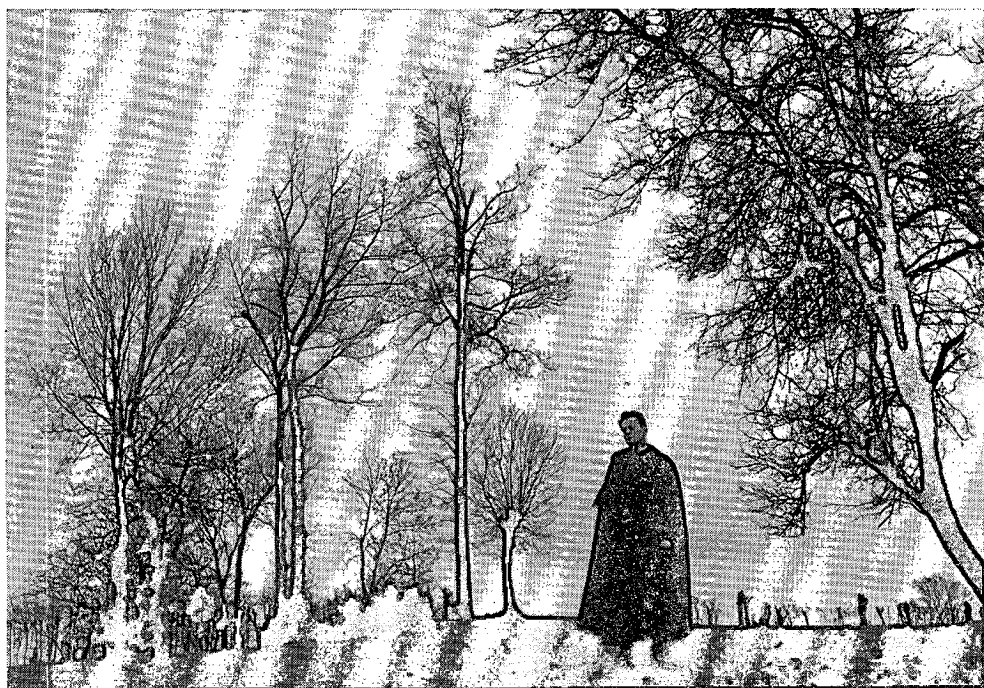
Krzyzacy (Polonia) di Aleksander Ford. *A lato*: *Un, deux, trois, quatre!* (Francia) di Terence Young, film presentato fuori concorso (Cyd Charisse, Roland Petit).

Venezia 1960, Sezione informativa - *Shadows* (U.S.A.) di John Cassavetes (Leila Goldoni). *Sotto*: *Ben-Hur* (U.S.A. di William Wyler (Charlton Heston). *In basso*: *Key Witness* (U.S.A.) di Phil Karlson (J. Hunter, P. Crowley).

In alto: *Kapò* (Italia) di Gillo Pontecorvo (Susan Strasberg, Gianni Garko). *Qui sopra*: *Ceneri della memoria* (Italia) di Alberto Caldana. *A lato*: *Vento del Sud* (Italia) di Enzo Provenzale (Renato Salvatori, Ivo Garrani).

'l cochecito (Spagna) di Marco Ferreri. *A lato*: *Il suffit d'aimer* (Francia) di Robert Darène (Danièle Ajoret). *Sotto*: *Les distractions* (Francia) di Jacques Dupont (nella foto Jean-Paul Belmondo).

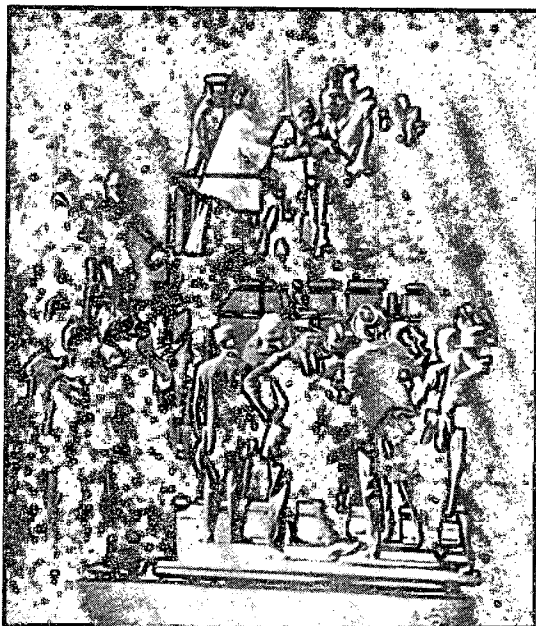
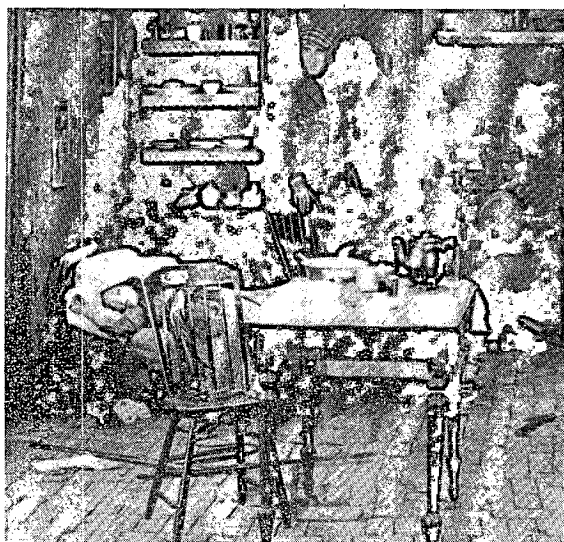
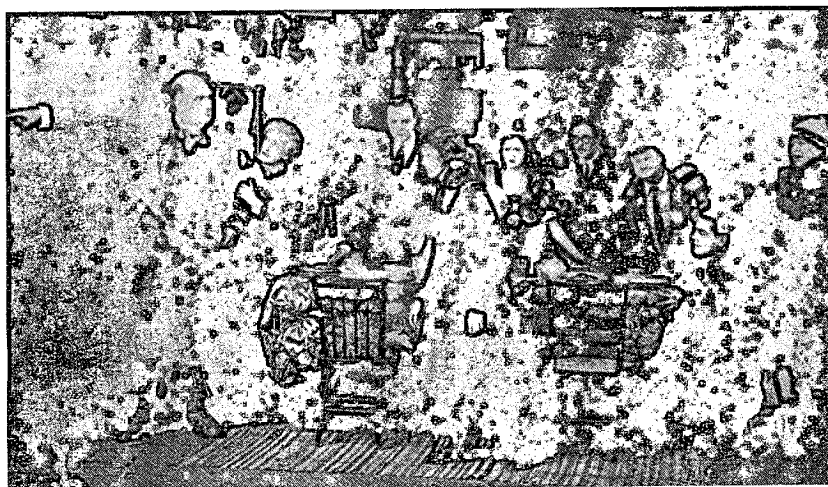
Never On Sunday (Grecia) di Jules Dassin (nella fotografia Jules Dassin e Melina Mercouri).

Vyssí Princip (Cecoslovacchia) di Jirí Krejcík (Marie Vásová).

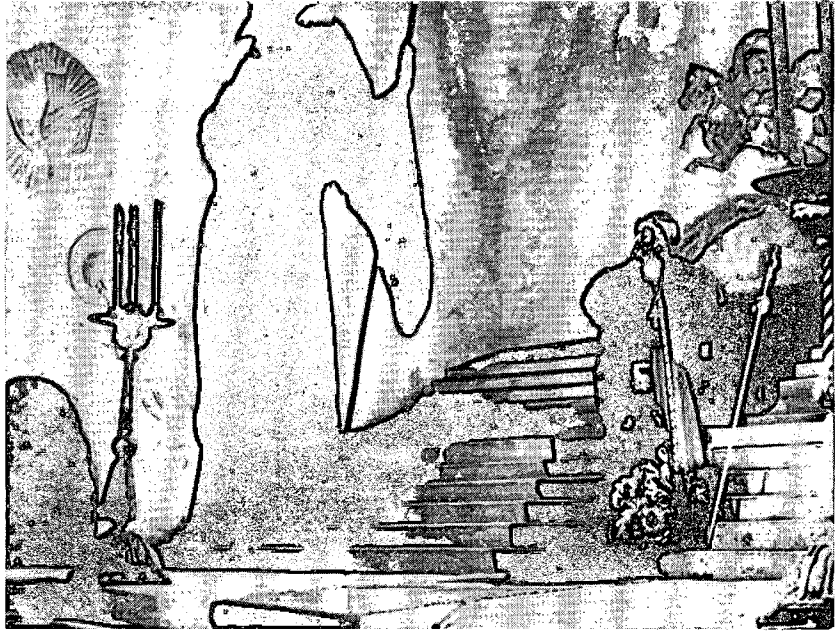
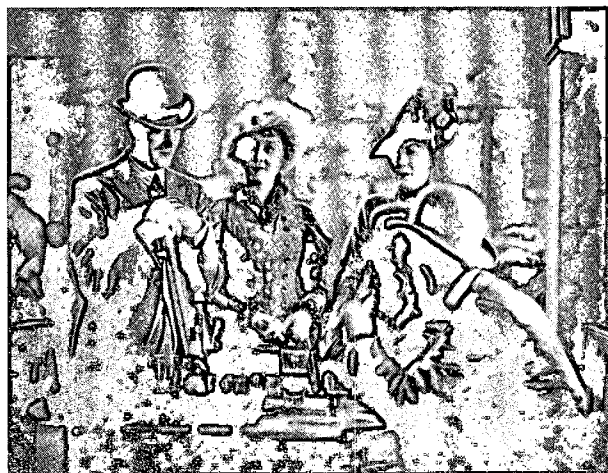
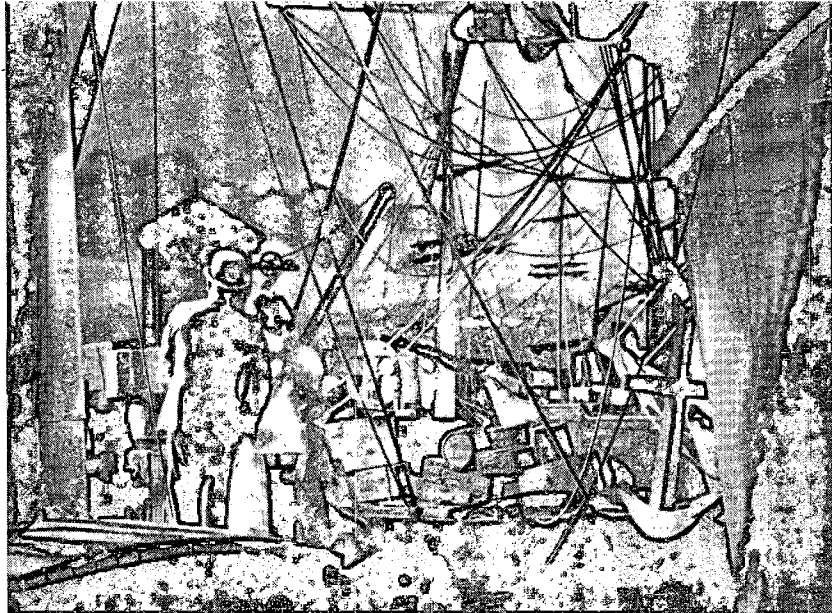
Culpable (Argentina) di Hugo del Carril.

VENEZIA 1960, MOSTRE RETROSPETTIVE - *The Great Dictator* (Il dittatore, 1940) di Charles S. Chaplin.

« Personale » di Robert Bresson. *Le journal d'un curé de campagne* (Diario di un curato di campagna, 1950). *A lato*: Bresson durante le riprese di *Un condamné à mort s'est échappé* (Un condannato a morte è fuggito, 1956). *Sotto*: Un'inquadratura di *Pickpocket* (1960).

Mostra retrospettiva di David W. Griffith. *Judith of Bethulia* (1913).

A lato: *The Birth of a Nation* (1914-15). *Sotto a sinistra*: l'episodio moderno di *Intolerance* (1915-16). *Sotto a destra*: *Hearts of the World* (Cuori del mondo, 1917).

Broken Blossom (Giglio infranto, 1919). *In alto a ds.*: Lillian Gish e Robert Harron in *True Heart Susie* (1919). *A lato*: *Way Down East* (Agonia sui ghiacci, 1920).

Lillian e Dorothy Gish in *Orphans of the Storm* (Le due orfanelle, 1922)

Jean Grémillon. *In alto a sin.*: Charles Dullin in *Maldone* (1927). *Qui sopra*: Michèle Morgan e Jean Gabin in *Remorques* (Tempeste, 1939-41). *A lato*: Pierre Brasseur in *Lumière d'été* (1942).

Le ciel est à vous (1943. Nella foto Charles Vanel e Madeleine Renaud). *A lato*: Fernand Ledoux e Suzy Delair in *Pattes blanches* (1948).

Ivan Gronznij, II parte (La congiura dei Boiardi, 1941-46) di Serghei M. Eisenstein.

Die Dreigroschenoper di Georg Wilhelm Pabst (1931).

l'ultimo film italiano, quel *Vento del Sud* dell'esordiente Enzo Provenzale che su uno spunto di una certa attualità — la persistente attività della mafia e le sue oscure implicazioni con i più rispettabili ambienti cittadini e continentali — innesta un improbabile intrigo romanzesco svolgendolo con ingenua e maldestra grossolanità, rozze trovate narrative, sommaria sbozzatura dei personaggi, affidati peraltro ad attori dilettanteschi: proprio non riusciamo a comprendere il perché di questa inutile proiezione.

Vento del Sud E. Provenzale (Italia).

Così come non riusciamo a comprendere il perché della proiezione di almeno due dei quattro film francesi. *Vers l'extase,* del mestierante René Wheeler, malgrado si avvalga di una sceneggiatura di Charles Spaak su un argomento non privo d'interesse — la tormentata esperienza ascetica di una giovane donna alla ricerca dello stato di grazia — disperde la nobiltà dell'assunto e le indicazioni dello scenario in una esecuzione piatta e senza mordente, noiosamente corretta e resa alquanto improbabile dalla infelice scelta dell'interprete — una Pascale Petit brava ma piuttosto estranea agli slanci mistici e alle suggestioni spirituali. *Il suffit d'aimer* di Robert Darène è a sua volta una edificante e insignificante biografia di Bernadette Soubirous, che ritracciando le tappe principali dell'esistenza della piccola contadina guascone — dalle apparizioni sulla sponda del Gave all'ingresso nel monastero di Nevers alla morte prematura — persegue un onesto ma limitato intento agiografico e non presenta alcun aspetto particolarmente notevole, a parte il merito di aver trattato con una certa delicatezza e senza fastidiose insistenze la rischiosa — cinematograficamente parlando — materia del miracolo.

Vers l'extase di R. Wheeler (Francia).

Il suffit d'aimer di R. Darène (Francia).

Apparentemente legato ai modi della « nouvelle vague », di cui riecheggia andamento narrativo, connessioni sintattiche, disinvolto maneggio della macchina da presa, e di cui prende in prestito alcuni volti — un Belmondo in tono minore, una Alexandra Stewart poco espressiva (ma non manca Sylva Koscina per la coproduzione) — *Les distractions* dell'ex documentarista Jacques Dupont se ne dimostra in effetti piuttosto lontano non fosse che per un aspetto, che gli appartiene e a cui viceversa la « nouvelle vague » si rifiuta per definizione: l'atteggiamento moralistico. Nella tendenziosa storia dei due ex commilitoni di Algeria, che il congedo ha divisi e che circostanze eccezionali fanno ritrovare, l'uno nella condizione di assassino braccato dalla polizia, l'altro in quella di buon ragazzo sventato ansioso di aiutarlo in nome dell'antica « camaraderie », non vi è nulla che

Les distractions di J. Dupont (Francia).

possa interessarci; il solo motivo autenticamente valido è quello dell'incapacità di Paul a occuparsi seriamente dell'amico, a rinunziare per lui al suo lavoro, ai suoi amori, alle sue avventure, alle sue distrazioni: motivo che se svolto con coerenza e non solo, come è in effetti, per sommarii accenni, avrebbe porto al film una ragione espressiva, una falsariga narrativa e al tempo stesso, forse, una non banale moralità. Tale motivo, delineato all'inizio, viene invece più volte perso per via e poi praticamente abbandonato per far luogo, specie nella parte finale, a un declamato ed esplicito moralismo che svela i limiti angusti della visione dell'autore. Al quale, peraltro, non sapremmo negare recisamente un certo talento, che potrebbe consentire, in prossime occasioni, una più attenta considerazione.

Les années folles di M. Alexandresco e H. Torrent (Francia).

L'apporto della Francia è stato completato da *Les années folles,* un film di montaggio realizzato da Mirea Alexandresco e Henri Torrent sulla falsariga di analoghe compilazioni (pensiamo soprattutto a *Ce siècle a* 50 *ans* di Nicole Vedrès e al nostro *Cavalcata di mezzo secolo*) e dedicato al periodo compreso tra il 1919 e il 1929, dalla firma dell'armistizio di Compiègne alla grande crisi che chiuse i « twenties »: quelli che avrebbero dovuto esser gli anni della grande saggezza e che invece posero le premesse di una più totale, sanguinosa ondata di follia. Gli autori han selezionato i loro 2500 metri di pellicola da una massa ingente di materiale spesso inedito o raro, accedendo talvolta agli archivi riservati delle cancellerie o facendo ricorso all'oscura opera dei cineamatori dell'epoca; e son riusciti a documentarci non certo esaurientemente, ma con notevole ampiezza, i principali eventi politici — dalla rivoluzione sovietica alla nascita del fascismo, dagli avvenimenti cinesi al crack di Wall Street —, le tappe più significative del progresso tecnico — la radio, l'industrializzazione agricola, il boom della motorizzazione, l'aviazione — la moda e lo stile dei twenties, lo star system, il jazz, l'arte, lo sport, il costume di un'epoca che a torto si colora oggi al nostro ricordo delle tinte gradevoli di una rinnovellata « belle époque ». Lavoro apprezzabile, quasi sempre piacevole, spesso curioso, talvolta avvincente; ma impostato, ci è parso, senza la guida di una salda prospettiva storico-critica che inquadrasse e desse esatto rilievo alle immagini, agli episodi, i volti rievocati; talché essi finiscono per confondersi e sfumare in un quadro forse troppo affollato di segni tutti similmente marcati, nel quale non riconosci più i punti di forza e gli elementi di contorno, e rischi di trovare ugualmente importanti le

danze della Duncan e le parate dei primi nazisti, le ghette di Mussolini e la paglietta di Chevalier.

La selezione giapponese ha offerto quest'anno— come anche a Cannes e a San Sebastiano e come già l'anno scorso qui a Venezia — un panorama completamente moderno, il che conferma la tendenza generale di quella cinematografia ad abbandonare gradatamente il genere Jidai-geki, già glorioso dominio del grande Mizoguchi, per rivolgere la propria attenzione prevalentemente ad argomenti di vita contemporanea, con occhio spesso acutamente critico nei confronti dell'attuale società giapponese. *Mikkai* (t.l.: Appuntamento segreto) di Ko Nakahira è uno spietato ritratto di donna: la giovane moglie di un professore universitario che la noia, e certa sua insoddisfazione di carattere sessuale più che spirituale, spingono tra le braccia di un giovane allievo del marito, quindi alla feroce e cinica difesa della propria rispettabilità e infine al delitto. Il ritratto femminile è inciso con precisione di segno e viva penetrazione psicologica; purtroppo però il contesto narrativo, insufficientemente sviluppato, soffre della costruzione troppo gracile e viene condotto quasi con precipitazione verso il moralistico finale. *I-ro-ha-ni-ho-he-to* (t.l.: Di uomini e denaro) è un aggressivo pamphlet contro certi aspetti deteriori della finanza e della borsa, di cui svela — attraverso la narrazione di una specie di caso Giuffrè locale — i loschi retroscena e gli equivoci agganci con gli ambienti politici della capitale giapponese. Solido e convincente nell'impianto narrativo — che solo pecca di qualche verbosa prolissità — il film rivela nel finora sconosciuto Noboru Nakamura un vigoroso talento registico che per molti versi sembra apparentarsi a quello di un Yasuzo Masumura, altro giovane di punta della cinematografia nipponica.

Mikkai di Ko Nakahira (Giappone).

I-ro-ha-ni-ho-he-to di N. Nakamura (Giappone).

Di molto maggior rilievo è comunque *Onna ga Kaidan o agarn toki* (t.l.: Quando le donne salgono le scale), dedicato da Mikio Naruse a un tema che già aveva offerto a Kenji Mizoguchi occasione per una delle sue opere più famose: *Akasen Chitai* (La strada della vergogna, 1955). Il tema è quello della triste condizione di minorità in cui vive ancora oggi la donna nella società giapponese, considerata solo strumento di piacere e impossibilitata, una volta che sia discesa nell'abiezione del postribolo o della casa da thè — o anche soltanto, come in questo caso, del moderno bar dai compiacenti recessi — a risalire la china e a conquistarsi un posto decoroso nella società. Se Mizoguchi tratteggiava il suo quadro con brutale franchezza reali-

Onna ga Kaidan o agarn di Mikio Naruse (Giappone).

stica e violento spirito polemico, Naruse al contrario compone il suo con lievità di tono e pateticità di accenti, distendendo la descrizione delle squallide esperienze della protagonista, della sua dignitosa e amara consapevolezza, della sua ansia di affetto e di pulizia, delle sue insorgenti speranze e conseguenti delusioni in una visione elegiaca e intimistica che una sottile graduazione di toni rende ricca di poetiche vibrazioni. Non ultimo elemento della riuscita del film è la finissima interpretazione di quei due splendidi attori che sono Hideko Takamine e Masayuki Mori, nonché del giovane Daisuke Kato, già apprezzato in *Ningen no joken* di Kobayashi.

Maribel y la extraña familia di J. M. Forqué (Spagna).

Meno difficile che in Giappone appare in Spagna la redenzione delle frequentatrici di bar equivoci, a giudicare dal primo dei tre film con cui questo paese è stato presente all'informativa veneziana: *Maribel y la extraña familia,* una commedia di palese impianto teatrale, che in tono agro-dolce narra i casi di una « donnina allegra » condotta da una serie di equivoci al fidanzamento con un timido giovanotto dal comportamento misterioso, il quale però si rivelerà alla fine dotato di serafica e comprensiva bontà d'animo e capace addirittura di far dimenticare alla ragazza di esser mai stata, come suol dirsi, una di quelle. Si tratta di un filmetto di modeste ambizioni diretto con scialbo mestiere da José Maria Forqué e solo raccomandabile per certa caratterizzazione, non priva di sapore affettuosamente caricaturale, dell'ambiente familiare in cui vive il candido protagonista.

El cochecito di Marco Ferreri (Spagna).

La Spagna è stata altresì rappresentata — oltre che dallo stucchevole *Lazarillo de Tormes* di Cesar Ardavin (risultato inopinatamente vincitore di quel festival di Berlino che pure allineava opere come *Pickpocket* di Bresson, *Kirmes* di Staudte, *Nianchan* di Imamura, *A bout de souffle* di Godard) — dall'ormai famoso *El cochecito* di Marco Ferreri: uno dei « casi » più clamorosi del festival. Concordiamo indubbiamente con l'unanime deprecazione per l'assurda esclusione di quest'opera dal gruppo delle elette, ma aggiungiamo subito che non riusciamo a condividere pienamente gli osannanti pareri della generalità e tanto meno di quei pochi che han ritenuto addirittura di gridare al capolavoro, chiamando in causa Stroheim e Fellini, Chaplin e De Sica. *El cochecito* è certo un film non banale, denso di umor nero, che rivela in Ferreri una impietosa capacità di osservazione, uno stizzito atteggiarsi verso la vita, una evidente autenticità di atteggiamento morale e un'ammirevole fedeltà ai propri

temi, che consente di collegare questo film al precedente *El pisito* (1958) come a una logica premessa. E ancora degna di ammirazione è la capacità di questo italiano trapiantato in Spagna di assimilare l'essenza meno superficiale di un costume a lui estraneo, di penetrare l'universo piccolo-borghese che è il protagonista dei suoi film con tanta acuta lucidità di analisi, vibratilità di percezioni, sensibilità, diremmo, tattile e olfattiva, che gli consente una assoluta presa di possesso del mondo che intende rappresentare. Più del limitato universo provinciale di un Berlanga, meglio dell'intellettualistico cosmopolitismo di un Bardem, il mondo di Ferreri ci rivela — in termini non di pedissequa trascrizione ma di autentica rappresentazione — una realtà ambientale e spirituale chiusa e angusta, meschina e oppressiva, stretta a una egoistica concezione del rapporto umano che si risolve in un rifiuto totale di carità. La sgradevole parabola della carrozzina da invalidi nel *Cochecito* non è che il sintomatico stimolo alla icastica rappresentazione di una simile realtà spirituale, l'occasione idonea all'espressione di una tale umanità. In tale senso la posizione di Ferreri si manifesta inusuale e coraggiosa; e il linguaggio da lui adoperato perfettamente consono alla originalità della sua visione. Che cosa allora ci vieta una completa adesione al suo mondo, una perfetta comprensione del suo tetro umorismo, e ci suggerisce invece un frequente rifiuto della sua voluta sgradevolezza, un infastidito disagio di fronte a certe insistenze? Appunto, ci sembra, una corrività alla rappresentazione negativa che appare in certo modo programmatica, un compiacimento del sadico che talvolta rasenta il gioco gratuito, una impietosità di sguardo che confina spesso con l'aridità e il disprezzo. Lucidissimo sul piano critico, Ferreri sembra respingere ogni abbandono del sentimento; ma, confondendo l'oggetto della rappresentazione con il modo di questa, ottiene talvolta di rendere sgradevole non il mondo rappresentato quanto la rappresentazione stessa. A questo punto una mutualità di interessi tra l'artista e lo spettatore non si può più stabilire, e noi, per nostro conto, ci sentiamo respinti in una zona di estraneità che esclude la simpatia; nel che, a nostro parere, sta il limite grave che pesa sulla riuscita artistica del film. Ciò non ci impedisce, evidentemente, di considerare la presenza di Ferreri come una delle più corpose e significative, e dense di futuri sviluppi, tra quante il panorama delle nuove forze del cinema europeo ci è andato offrendo in questi ultimi tempi.

Dai paesi di lingua spagnola sono approdate al Lido altre due

Culpable di H. del Carril (Argentina).

opere di assai modesta entità. L'argentino *Culpable,* diretto e interpretato dall'anziano Hugo del Carril, è un'ambiziosa e intricatissima storia in cui la vicenda di un fuorilegge che, assediato dalla polizia in una casa di campagna, ripensa quello ch'è stato il suo passato e quello che sarebbe potuto essere, e riconoscendosi responsabile dei propri errori si lascia infine catturare, tende a esorbitare dai limiti che la materia stessa ragionevolmente indicava per comporsi nei modi della moralità filosofeggiante, in cui si tratta di predestinazione e di libero arbitrio, di responsabilità e di necessità, pervenendo, attraverso l'uso di un linguaggio talvolta realistico, talvolta memore di annose licenze avanguardistiche, a un risultato di confusione tale da rasentare il grottesco. Non molto preferibile il messicano *Toro negro* di Benito Alazraki, ennesima variazione sul tema della corrida — stavolta è un giovane picador ansioso di esibirsi come espada, il quale, quando finalmente il suo sogno è realizzato ed egli riesce a combattere la sua prima corrida, si rende conto di non avere le qualità né l'intelligenza né il coraggio di un vero torero —; abusato argomento, trattato con stile fiacco e distratto, nel quale difficilmente riconosceresti il semplice vigoroso realismo di quel *Raíces* (1954) del medesimo autore, che proprio in una informativa veneziana trovò una degna consacrazione.

Toro negro di B. Alazraki (Messico).

Maria Stuart di A. Stöger (Austria).

Non più che un cenno merita, in questa sede, la *Maria Stuart* presentata dall'Austria, che non è altro che una fedelissima riproduzione filmata di un'esecuzione del capolavoro schilleriano, data dalla compagnia del Burgtheater (Judith Holzmeister vi figura come Maria, Liselotte Schreiner come Elisabetta, Walther Reyer come Mortimer) sotto la direzione di Leopold Lindtberg. La ripresa cinematografica è curata da Alfred Stöger, specializzatosi in imprese del genere (ricordiamo un suo *Unsterblichen Mozart* del '54) che, eccezionalmente importanti sul piano della cultura poiché consentono la conservazione e il ricordo fedele di quel labilissimo evento che è una rappresentazione teatrale, non offrono materia, proprio in ragione del loro deliberato proposito strumentale, per un discorso di carattere cinematografico.

Leili v Medynun di T. Beresanzeva e G. Valamat-Zade (U.R.S.S.).

Per motivi analoghi non è il caso di spender troppe parole per *Leili v Medjnun,* piatta registrazione, curata da T. Beresanzeva e G. Valernat-Zade per gli stabilimenti di produzione sovietici del Tadgikistan, di una fiaba-balletto locale. Scarsamente poetica la favola, non più che decorosa la sua interpretazione coreografica, me-

diocrissima la ripresa filmata, offensivo il Sovcolor: con questo film, e con *Il cielo di Leningrado* presentato in concorso, l'Unione Sovietica ha concretato la più squallida presenza nazionale che il Festival abbia registrato da molti anni in qua.

Più dignitosa, per converso, la partecipazione ungherese, appoggiata a due film su uno dei quali — *Alazatosan Jelentem* (t.l.: Pronto agli ordini, ma presentato nei programmi come « Un certo maggiore Benedek ») di Mihaly Szemes — non siamo malauguratamente in grado di riferire, avendo mancato la sua proiezione né avendo più avuto l'opportunità di recuperarla; mentre il secondo — *Légy Mindhalálig* (t.l.: Sii buono fino alla morte), diretto da Laszlo Ranody —, ottocentesca e deamicisiana favoletta sulle disavventure di un bravo scolaro di povera condizione sul quale infierisce la malvagità della sorte, degli uomini e — s'insinua con discrezione — di una società mal conformata, ci è parso non privo di un ingenuo sapore rievocativo e di un'affettuosa partecipazione sentimentale.

Alazatosan Jelentem di M. Szemes (Ungheria).

Legy Mindhalalig di L. Ranody (Ungheria).

Il cinema dell'Europa orientale non ci ha offerto altro, questo anno, se si prescinde da quel *Vyssi Princip* (Il « Principio Superiore ») di Jiri Krejcik che, assurdamente regalato dai selezionatori al festival di Locarno, avrebbe invece potuto, per le sue virili qualità d'impianto cinematografico e per il suo alto significato ideale, agevolmente aspirare ai massimi riconoscimenti veneziani; ma di questo film — come del greco *Never On Sunday* (Mai di domenica) di Jules Dassin, reduce da Cannes — si è già riferito in sede idonea su questa rivista, e non sta a noi ritornarci sopra.

Concluderemo questa nota con un accenno al film forse più derelitto dell'intera rassegna, presentatosi quasi in punta di piedi, senza fruire di alcuna aspettazione particolare e, d'altro canto, unanimemente ignorato anche dopo, non avendo raccolto davvero troppi estimatori tra lo scarso pubblico che si era indotto a conoscerlo. Pure, questo *Baishey Sravana* (t.l.: « Il ventiduesimo giorno di Sravana ») dell'indiano Mrinal Son, senza certo raggiungere il clima denso di lirismo delle opere di un Satyajit Ray, né forse l'asprezza realistica di quelle di un Bimal Roy, è un'opera per varii versi interessante, talvolta avvincente, in qualche tratto compiutamente riuscita. E' la storia grigia di un uomo di mezza età, ammogliatosi contro voglia e presto deluso del matrimonio, che vede fallire per la sua propria incapacità a soddisfare la giovane moglie. Il lavoro misero e mal remunerato, poi un incidente che lo priva anche di quel magro gua-

Baishey Sravana di M. Son (India).

dagno, infine la morte della madre, di cui si sente in qualche modo responsabile, accrescono il suo scoraggiamento e la sua abulia. Dopo un litigio con la moglie l'uomo abbandona la casa; poco dopo torna, pentito: ma la moglie si è uccisa. Il film procede con analitica e snervante lentezza nella prima parte, che tuttavia, sia pur attraverso un linguaggio faticosamente articolato, prepara l'ambiente e l'atmosfera del dramma. Questo matura quasi insensibilmente e trova la sua attuazione non in uno scoppio improvviso, ma in un clima quasi d'ineluttabile naturalezza, nel quale anche il linguaggio si fa pregnante e rigorosamente visivo, accedendo a una sfera di genuina e intensa pateticità. Una positiva sorpresa, dunque, da classificare non tra le ultime di questa informativa per molti aspetti così poco eccitante; un altro film, in definitiva, sul quale i distratti selezionatori delle opere in concorso avrebbero potuto non inutilmente soffermare la loro attenzione.

I film dell'Informativa e fuori concorso

UN, DEUX, TROIS, QUATRE! — **r.**: Terence Young - **f.** (Supertechnirama, Technicolor 70 mm.): Henri Alekan - **scg.**: Georges Wakhevitch, Antoni Clavé, Bazarte - **cor.**: Roland Petit - **mo.**: Françoise Javet - **int.**: Zizi Jeanmaire, Cyd Charisse, Moira Shearer, Roland Petit e il suo balletto presentato da Maurice Chevalier - **p.**: Simon Schiffrin per Les Grandes Projections Cinématographiques-Talma Films-Doper Filme-Joseph Kaufman - **o.**: Francia, 1960.

Primo balletto: **LA CROQUEUSE DE DIAMANTS (La mangiatrice di diamanti)** — **s.**: Roland Petit e Alfred Adam - **versi**: Raymond Queneau - **m.**: Jean-Michel Damase - **scg.** e **c.**: Georges Wakhevitch - **int.**: Zizi Jeanmaire (la mangiatrice di diamanti), Dirk Sanders (il giovane), Bertie Eckhart (il proprietario del « bistro »), Elwin Carel, Raoul Celada, Claude Jourdan, Gérard Lemaître, Hans van Manen.

Secondo balletto: **CYRANO DE BERGERAC** - **s.**: dal testo teatrale di Edmond Rostand - **m.**: Marius Constant - **scg.**: Bazarte - **c.**: Yves Saint-Laurent - **int.**: Moira Shearer (Roxane), Roland Petit (Cyrano), George Reich (Christian), Josiane Consoli, Léo Lauer, Lucien Mars, Cécile Zissler.

Terzo balletto: **DEUIL EN 24 HEURES (Lutto in 24 ore)** — **s.**: Roland Petit - **m.**: Maurice Thiriet - **scg.** e **c.**: Antoni Clavé - **int.**: Cyd Charisse (la signora bionda), Roland Petit (il seduttore), Hans van Manen (il marito), Gérard Lemaître (il cameriere di « Chez Maxim's »), Danielle Jossi (una « soubrette »), Régine Boury (l'altra).

Quarto balletto: **CARMEN** — **s.**: dal libretto omonimo di Meilhac e Halevy - **m.**: Georges Bizet - **scg.** e **c.**: Antoni Clavé - **int.**: Zizi Jeanmaire (Carmen), Roland Petit (Don José), Henning Kronstam (il torero), Josette Clavier (la donna dei briganti), Fredjborn Bjornsson (secondo brigante), Hans van Manen (primo brigante), France Arnell, Régine Boury, Sally Pierce, Irina Radkiewiecz (le sigaraie).

VERS L'EXTASE (trad. lett. **Verso l'estasi**) — **r.**: René Wheeler - **s.** e **sc.**: René Wheeler, Charles Spaak - **f.**: Christian Matras - **int.**: Pascale Petit (Caterina), Gianni Esposito (Jerôme), Serge Sauvion, Monique Melinand, Hugues Venner - **p.**: Georges Glass - **o.**: Francia, 1960.

SHADOWS (trad. lett. **Ombre**) — **r.**: John Cassavetes - **f.**: Eric Kolmar - **m.**: Charles Mingus - **int.**: Lelia Goldoni (Janet), Ben Carruthers (il ragazzo solitario), Tony Ray, Hugh Hurd - **p.**: John Cassavetes - **o.**: U.S.A., 1958.

ALAZATOSAN JELENTEM (trad. lett. **Un certo maggiore**) — **r.**: Mihaly Szemes - **s.** e **sc.**: Laszlo Boka - **f.**: Ferenc Szecsenyi - **m.**: Otto Vincze - **int.**: Miklos Gabor (il maggiore Zoldan Benedek), Adam Szirtes, Tivadar Uray, György Palos - **p.**: Studios Hunnia - **o.**: Ungheria, 1960.

LES ANNÉES FOLLES (Gli anni folli) — **r.** e **comm.**: Mirea Alexandresco e Henri Torrent - **speaker**: Serge Reggiani - **m.**: Georges Van Parys - **mo.**: Olivier Gregoire - **p.**: Agora Films-Gaumont Actualités-Pathé Journal - **o.**: Francia, 1960. (Documentario di montaggio da materiale di repertorio. I documentari filmati provengono dalle seguenti cineteche: Gaumont Actualités, Pathé Journal, Cinémathèque Française, Eclair Journal, Service Cinématographique de l'Armée, National Film Archive di Londra, Gaumont British e Pathé News di Londra, British Movietonews, Studios di Mosca. Gli estratti di film sono stati concessi da Marcel Carné, René Clair, Maurice Dekobra, Henri Diamant-Berger, Jean Dréville, Fernand Leger, Marcel L'Herbier e R.-J. de Venloo.).

MIKKAI (trad. lett. **Appuntamento segreto**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Ko Nakahira - **f.**: Yoshihiro Yamazaki - **int.**: Yoko Katsuragi (Kikuko), Seiji Miyaguchi (Ikuo), Yuko Chiyo (il professor Miyahara), Chikako Hosokawa, Takao Ito - **p.**: Nikkatsu - **o.**: Giappone, 1960.

BEN-HUR (Ben-Hur) — **r.**: William Wyler — **s.**: dal romanzo omonimo del Gen. Lew Wallace - **adatt.**: Maxwell Anderson, Sam Behrman, Gore Vidal - **sc.** e **dial.**: Karl Tunberg e Christopher Fry - **f.** (Technicolor 65mm.): Robert L. Surtees - **m.**: Miklos Rozsa - **scg.**: William A. Horning e Edward Carfagno - **c.**: Elizabeth Haffenden - **e.s.**: A. Arnold Gillespie, Lee LeBlanc, Robert R. Hoag - **mo.**: Ralph E. Winters e John D. Dunning - **int.**: Charlton Heston (Ben-Hur), Jack Hawkins (Quinto Arrio), Haya Harareet (Esther), Stephen Boyd (Messala), Hugh Griffith (lo sceicco Ilderim), Martha Scott (la madre di Hen-Hur), Cathy O'Donnell (la sorella di Ben-Hur), Sam Jaffe (Simonide), Frank Thring (Ponzio Pilato), Finlay Currie (Baldassarre), Adi Berber (Malluch), Terence Longden, Ralph Truman, George Relph, Andre Morell, Stevenson Lang, Marina Berti, Stella Vitelleschi, Jose Greci (la Madonna) - **p.**: Sam Zimbalist per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1959. (Film presentato fuori concorso al Festival di Cannes 1960).

CULPABLE (trad. lett. **Colpevole**) — **r.**: Hugo del Carril - **s.** e **sc.**: Eduardo Borras - **f.**: Américo Hoss - **scg.**: Gori Muñoz - **mo.**: Jose Serra - **int.**: Hugo del Carril (Leo Esposito), Elina Colomer, Roberto Escalada, Miryam de Urquijo, Diana Ingro, Maria Aurelia Bisutti, Luis Otero, Ernesto Bianco, Maria E. Duckse, Carlos Olivieri - **p.**: Alberto Soifer e Carlos R. Costa per la Tecuara Producciones - **o.**: Argentina, 1959.

TORO NEGRO (t.l.: **Toro nero**) — **r.**: Benito Alazraki - **f.**: Enrique Wallace - **m.**: Sergio Guerrero - **int.**: Fernando Casanova (Gavino), Terre Velasquez (Alice), Miguel Manzano - **p.**: Matouk - **o.**: Messico, 1960

KEY WITNESS (Il cerchio della violenza) — **r.**: Phil Karlson - **s.**: dal romanzo omonimo di Frank Kane - **sc.**: Alfred Brenner e Sidney Michaels - **f.** (CinemaScope): Harold E. Wellman - **m.**: Charles Wolcott - **scg.**: George W. Davis e Malcolm Brown - **c.**: Kitty Mager - **mo.**: Ferris Webster - **int.**: Jeffrey Hunter (Fred Morrow), Pat Crowley (Anna Morrow), Dennis Hopper (« Cowboy »), Joby Baker (« Pistola »), Susan Harrison (Ruby), Johnny Nash

(« Scippo »), Corey Allen (« Prestigio »), Frank Silvera (Rafael Torno), Bruce Gordon (Arthur Robbins), Terry Burnham (Gloria Morrow), Dennis Holmes (Phil Morrow) - **p.**: Pandro S. Berman per la Avon-M.G.M. - **p.a.**: Katheryn Hereford - **o.**: U.S.A., 1960.

VYŠŠÍ PRINCIP (Il Signor Principio Superiore) di Jiří Krejčík. Vedere giudizio di T. Ranieri e dati nel n. VII, 1960, pag. 75, 84, (Locarno 1960).

I-RO-HA-NI-HO-HE-TO (trad. lett. **Di uomini e denaro**) — **r.**: Noboru Nakamura - **s.**: da una novella di Shinobu Hashimoto - **sc.**: Shinobu Hashimoto e Takeo Kunihiro - **f.**: Yushun Atsuta - **m.**: Toshiro Mayuzumi - **int.**: Koiji Sada (il poliziotto Matsumoto), Yunosuke Ito (Amano), Seiji Miyaguchi, Taiji Tonoyama - **p.**: Shochiku - **o.**: Giappone, 1960.

PAY OR DIE (Pagare o morire) — **r.**: Richard Wilson - **s.** e **sc.**: Richard Collins e Bertram Millhauser - **f.**: Lucien Ballard - **m.**: David Raksin - **scg.**: David Milton - **mo.**: George White - **int.**: Ernest Borgnine (il tenente Petrosino), Zohra Lampert (Adelina), Alan Austin (Johnny Viscardi, l'innamorato di Adelina), Howard Caine (Pietro Caruso), Vincent Barbi, Bruno Della Santina, Robert F. Simon - **p.**: Richard Wilson per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1960.

EL COCHECITO (t.l.: **La carrozzella**) — **r.**: Marco Ferreri - **s.**: Rafael Azcona - **sc.**: Rafael Azcona e Marco Ferreri - **f.**: J. J. Baena - **m.**: Manolo Escobar - **int.**: José Isbert (Don Anselmo), José A. « Lepe » (Don Lucas), Pedro Porcel, Maria Luisa Ponte - **p.**: Pedro Portabella per la Film '59 - **o.**: Spagna, 1959. (Film presentato fuori concorso al Festival di San Sebastiano 1960).

LEGY MINDHALALIG (t.l. **Sii buono fino alla morte**) — **r.**: Laszlo Ranedy - **s.**: da un romanzo di Zeigmond Moricz - **sc.**: Joszef Darvas - **int.**: Mari Torocsik (Misi Nyilas), Iren Psota, Tibor Bitskey, Ferenc Bessenyei - **p.**: Hungarofilm - **o.**: Ungheria, 1960.

VENTO DEL SUD — **r.**: Enzo Provenzale - **s.** e **sc.**: Giuseppe Mangione, Elio Petri, Armando Crispino, Enzo Provenzale - **f.**: Gianni Di Venanzo - **m.**: Gino Marinuzzi jr. - **scg.** e **c.**: Graziella Urbinati - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Renato Salvatori (Antonio), Claudia Cardinale (Grazia), Annibale Ninchi (il marchese), Franco Volpi (Guido Lo Guzzo), Laura Adani (la baronessa), Rossella Falk (Deodata), Ivo Garrani (il padrino), Salvatore Fazio (il cavaliere), Giuseppe Cirino (Luigino), Sara Simoni (l'affittacamere) - **p.**: Franco Cristaldi per la Lux-Vides-Cinecittà - **o.**: Italia, 1960.

NEVER ON SUNDAY (Mai di domenica) di Jules Dassin. Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. V-VI, pag. 33, 41 (Cannes 1960).

ONNA GA KAIDAN O AGARU TOKI (trad. lett. **Quando le donne salgono le scale**) — **r.**: Naruse Mikio - **s.** e **sc.**: Ryuzo Kikushima - **f.** (Toho-Scope): Masao Tamai - **m.**: Toshiro Mayuzumi - **scg.**: Satoru Nakafuru - **c.**: Hideko Takamine - **int.**: Hideko Takamine (Keiko Yashiro, gerente di bar), Masayuki Mori (Nobuhiko Fujisaki, banchiere), Daisuke Katoh (Matsukichi Sekine, industriale), Tatsuya Nakadai (Kenichi Komatsu, gestore di bar), Reiko Dan (Junko Ichihashi, cameriera di bar) - **p.**: Ryuzo Kikushima per la Toho - **o.**: Giappone, 1960.

LEILI V MEDJNUN (trad. lett. **Leili e Medjnun**) — **r.**: T. Beresanzeva e G. Valamat-Zade - **s.** e **sc.**: T. Beresanzeva, G. Valamat-Zade, S. Balasanian - **f.** (Sovcolor): V. Iusov - **m.** e **cor.**: S. Balasanian - **int.**: S. Tuerdyeva (Leili) e B. Giurbaiev (il poeta Kais, detto « Medjnun ») - **p.**: Tadgik-film - **o.**: U.R.S.S., 1960.

PICKPOCKET (trad. lett. **Il borsaiuolo**) di Robert Bresson. Vedere giudizio di A. Pesce e dati nel n. VII, 1960, pag. 24, 37 (Berlino 1960).

BAISHEY SRAVANA (trad. lett. **Il ventiduesimo giorno di Sravana**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Mrinal Sen - **s.**: Sailaja Chatterji - **m.**: Hemanta Mukerji - **scg.**:

Bansi Chandra Gupta - **mo.**: Subodh Roy - **int.**: Jnanesh Mukerji, Madhabi Mukerji, Hemangini Devi, Sumita Das Gupta, Umanath Bhattacharya - **p.**: Mrinal Sen - **o.**: India, 1960.

IL SUFFIT D'AIMER (trad. lett. **Basta amare**) — **r.**: Robert Darène - **s., sc. e dial.**: Gilbert Cesbron - **f.**: Marcel Weiss - **m.**: Maurice Thiriet - **int.**: Danièle Ajoret (Bernadette Soubirous), Madeleine Sologne (Louise Soubirous, la madre di Bernadette), Renaud Mary (il vescovo di Nevers), Robert Arnoux, Nadine Alari, Lise Delamare, Bernard Lajarrige, André Chanu, Jean Clarieux, Jean-Jacques Delbo, Veronique Deschamps, Françoise Engel, Jean Morel, Henri Nassiet, André Reybaz, Blanchette Brunoy, José Steiner, Michèle Grellier, Annie Sinigalia - **p.**: Georges de la Grandière per la E.D.I.C. Films-S.E.N.C.-Lions-Tamara - **o.**: Francia, 1960.

MARIA STUART (trad. lett. **Maria Stuarda**) — **r.**: Alfred Stoeger - **s.**: dalla tragedia omonima di Frederick Schiller - **sc.**: Leopold Lindtberg - **f.**: Elio Carniel - **m.**: Franz Salmhofer - **scg.**: Teo Otto - **c.**: Erni Kniepert - **mo.**: Renate Jelinek - **int.**: Judith Holzmeister (Maria Stuart), Liselotte Schreiner (Elisabeta), Vera Balser-Eberle (Hanna Kennedy), Fred Liewehr (Conte di Leicester), Albin Skoda (Barone di Burleigh), Walther Reyer (Mortimer), Heinz Moog (Conte di Shrewsbury), Otto Schmoele (Amias Paulet), Felix Steinboeck (Melvil), Andreas Wolf (William Davison), Karl Eidlitz (Conte Bellievre), Paul Pranger (Conte Aubespine), e altri attori del Wiener Burgtheater - **p.**: Thalia Film, con l'appoggio del Ministero di Cultura ed Educazione - **o.**: Austria, 1960.

CENERI DELLA MEMORIA — **s.** e **r.**: Alberto Caldana - **sc.**: Alberto Caldana, Luigi De Santis, Tino Ranieri - **comm.**: Tino Ranieri - **speakers:** Fulvia Mammi, Lia Curci, Riccardo Cucciolla- **f.** e **e.s.**: Carlo Ventimiglia - **m.**: Ivan Vandor - **p.**: Corona Cinematografica-G.L.M. - **o.**: Italia, 1960. (Documentario di mediometraggio. Hanno fornito il materiale di documentazione: Associazione Italia-Polonia, Associazione nazionale ex deportati politici, A.N.P.I., Centro di documentazione ebraica contemporanea, Centro « Thomas Mann », Comunità Israelitica di Roma, Fototeca Storica Nazionale, Film Polski, Istituto Storico Ebraico di Varsavia, Museo Nazionale Israeliano di Tel Aviv, Museo Storico della Resistenza).

MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA (trad. lett. **Maribel e la strana famiglia**) — **r.**: José Maria Forque - **s.**: dalla commedia omonima di Miguel Mihura - **f.**: José F. Aguayo - **int.**: Sylvia Pinal (Maribel), Adolfo Marsillach (Marcelino), Julia Caba Alba (Doña Paula), Guadalupe Muñoz Sampedro (Doña Matilde), Trini Alonso (Rufi), Carmen Lozano (Pili), Gracita Morales (Nini) - **p.**: José Maria Ramos e Tibor Reves per la As Films Produccion-Tarfe Films - **o.**: Spagna, 1960.

LES DISTRACTIONS (Le distrazioni) — **r.**: Jacques Dupont - **s.**: dal romanzo omonimo di Jean Bassan - **sc.**: Roger Ribadeau-Dumas, Jacques Dupont, Pierre-André Boutang - **dial.**: Jean Bassan - **f.**: Marcel Dole - **m.**: Richard Cornu - **int.**: Jean-Paul Belmondo (Paul), Claude Brasseur (Laurent), Alexandra Stewart (Vera), Sylvia Koscina (Arabelle) - **p.**: Société Française de Cinématographie-France Cinéma Productions-Sirius (Parigi) e CEI-INCOM (Roma) - **o.**: Francia-Italia, 1960.

EL LAZARILLO DE TORMES (trad. lett. **Lazarillo De Tormés**) di César Ardavin. Vedere giudizio di A. Pesce e dati nel n. VII, 1960, pag. 23, 37 (Berlino 1960).

KAPO' — **r.**: Gillo Pontecorvo - **s. e sc.**: Franco Solinas e Gillo Pontecorvo - **f.**: Alexander Sekulovic e Goffredo Bellisario - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.** e **c.**: Piero Gherardi - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Susan Strasberg (Nicoletta), Laurent Terzieff (Sacha), Emmanuelle Riva (Teresa), Didi Perego, Gianni Garko, Annabella Besi, Graziella Galvani - **p.**: Vides-Zebra Film-Cineriz (Roma) e Francinex (Parigi) - **o.**: Italia-Francia, 1960.

POLLYANNA (Il segreto di Pollyanna) — r. e **sc.**: David Swift - **s.**: dal romanzo omonimo di Eleanor H. Porter - **f.** (Technicolor): Russel Harlan - **m.**: Paul Smith - **scg.**: Carrol Clark e Robert Clatworthy - **c.**: Walter Plunkett - **e.s.**: Ub Iwerks - **mo.**: Frank Gross - **int.**: Jane Wyman (Zia Polly, la zia di Pollyanna), Richard Egan (Dr. Edmond Chilton, il dottore), Karl Malden (Reverendo Paul Ford, il predicatore), Nancy Olson (Nancy Furman, la governante), Adolphe Menjou (Mr. Pendergast, il signore dell'arcobaleno), Donald Crisp (Karl Warren, il sindaco), Agnes Moorehead (Mrs. Snow, la malata immaginaria), Kevin Corcoran (Jimmy Bean, l'orfanelo), Hayley Mills (Pollyanna, la fanciulla con un grande segreto), James Drury (George Dodds, l'innamorato della governante), Reta Shaw (Tillie Lagerlof, la cuoca), Leora Dana (Mrs. Paul Ford, la moglie del predicatore), Anne Seymour (Mrs. Amelia Tarbel, la amica di Zia Polly), Edward Platt (Ben Tarbell, il marito di Amelia), Mary Grace Canfield (Angelica, la cameriera), Jenny Egan (Mildred, la figlia dell'ammalata), Gage Clarke (Mr. Murg, il capostazione), Ian Wolfe (Mr. Neely, il fabbro), Nolan Leary (Mr. Thomas, il giardiniere), Edgard Dearing (Mr. Gorman, il vecchione) - **p.**: Walt Disney - **o.**: U.S.A., 1960.

(*a cura di* Leonardo Autera)

Le retrospettive: niente di nuovo

di ERNESTO G. LAURA

Quello delle mostre retrospettive è un giusto orgoglio della rassegna lagunare, che di anno in anno, tenendo conto dell'ammaestramento dell'esperienza, ha saputo perfezionare quest'aspetto storico-culturale. Se altri festival, e Cannes anzitutto, accatastano alla rinfusa qualche film d'archivio, senza organici collegamenti, in orari scomodi e piccole salette, Venezia ha saputo portare la retrospettiva annuale a rango di elemento fondamentale per la sua riuscita, in modo da trarne una motivazione di più alla propria insegna di mostra d'arte.

E' in particolare motivo di soddisfazione per « Bianco e nero » e per il C.S.C. sottolineare come da uno dei suoi animatori, Francesco Pasinetti, abbia avuto inizio, nel 1947, la serie delle retrospettive del dopoguerra, e come da alcuni suggerimenti e proposte formulate dieci anni dopo da Giulio Cesare Castello su queste pagine abbiano preso spunto tre rassegne da tutti ritenute esemplari per completezza, per rigore filologico nella scelta delle pellicole il più possibile integrali, per la pazienza con cui vennero cercate, e si ottennero, pellicole dai più ritenute ormai distrutte sin nei negativi. Ci riferiamo alle due « personali » di Asta Nielsen e di Erich von Stroheim che, con l'inedito materiale eisensteniano raccolto da Jay Leyda, costituirono la sezione culturale della Mostra del 1958 e alla amplissima e sommamente utile « cavalcata » sulle varie edizioni veneziane dell'anteguerra che ci fu presentata, sempre a cura di Castello, nel 1959.

E' necessaria la premessa per comprendere il senso di delusione che, in quanti amano Venezia e ne sostengono il prestigio culturale, ha suscitato la retrospettiva di quest'anno, passata ad altri ordinatori. Ci sembra quindi opportuno soffermarci nella analisi delle deficienze di essa, convinti che ancora una volta, con una critica serena e costruttiva, « Bianco e nero » possa offrire alcuni motivi di riflessione

dai quali gli ordinatori futuri possano trarre ispirazione per restituire alla sezione cultuale l'organicità, l'utilità, il peso che essa aveva raggiunto negli ultimi anni.

Chaplin, Bresson, Griffith.

La prima cosa che balza agli occhi, anche ad un osservatore distratto, è il sovraffollamento di « personali », che finisce per disorientare e impedisce soprattutto che di ogni figura considerata si possa fornire, come invece si fece di Asta Nielsen e di Stroheim, un'immagine realmente completa da un punto di vista storico-informativo. Alcune di queste « personali » non appaiono poi giustificate da una esigenza propria, dall'esigenza cioè di un approfondimento critico o d'una revisione di giudizio, quanto da motivi contingenti. Si veda, per esempio, la presentazione di *The Great Dictator* (Il dittatore, 1940) di Charles S. Chaplin, che altro non serve che ad un « lancio » della imminente edizione italiana, dopo vent'anni, del film. E questo non sarebbe indebito da parte di una mostra d'arte, che ha naturalmente a cuore le sorti del buon cinema, se *The Great Dictator* non fosse già stato proiettato a Venezia recentissimamente, e cioè nel 1956; con una differenza sostanziale, però: che quest'anno, rompendo una tradizione di serietà filologica e di liberalità politica, si è preferito proiettare una copia mutila di alcuni brani, gli stessi brani che, per autocensura della casa distributrice, non appariranno sugli schermi italiani. Del pari incomprensibile è che, per inquadrare il nuovo *Pickpocket,* ospite della sezione informativa, si sia abborracciata una smilza « personale » di Bresson costituita dal conosciutissimo *Le journal d'un curé de campagne* (Il diario di un curato di campagna), presentato e premiato a Venezia nel non lontano '51 e poi regolarmente distribuito doppiato nei cinema italiani e visto e discusso nei circoli del cinema e nei cineforum, e dall'altrettanto conosciuto *Un condamné à mort s'est échappé* (Un condannato a morte è fuggito), che ancora si proietta nei nostri cinematografi di terza visione. Robert Bresson, per il suo andare controcorrente nell'affermare i valori spirituali e morali servendosi d'uno stile severamente interiore, merita certo che gli sia dedicata ogni attenzione. Ma perché allora non ricercare le sue opere precedenti? *Les anges du péché* (La conversa di Belfort, 1943) e *Les dames du Bois de Boulogne* (Perfidia, 1945), benché siano stati distribuiti da noi, non godettero di grande fortuna; in ogni caso una definizione della personalità bressoniana trarrebbe giovamento da una loro revisione oggi,

alla luce dei film più recenti; e interesserebbe oggi approfondire *Les dames du Bois de Boulogne* dove lo spirituale Bresson si incontra, in sede di sceneggiatura, con un Jean Cocteau, così da lui lontano. Né sarebbe inutile, crediamo, accertarsi se esista, in qualche cineteca o fondo di magazzino, il mediometraggio con cui egli esordì alla regia nel '34, *Les affaires publiques*; si trattava, nientemeno!, che di un film comico.

Insignificanti queste « personali » minori, la sezione culturale ha poggiato in sostanza sulla rassegna dedicata a Griffith, su quella del film inglese di guerra e su quella commemorativa di Jean Grémillon. L'una e l'altra deludenti, queste ultime, diciamo subito, per l'onesta media dei film ospitati, che non si tolgono, specie gli inglesi, dal buon decoro per assurgere a una dimensione più impegnativa. Del gruppo britannico v'è poi da dire che si tratta di pellicole anch'esse note, e a suo tempo doppiate in italiano: vennero, per essere precisi, *In Which We Serve* (Il cacciatorpediniere Torrin *o* Eroi del mare, 1942), *San Demetrio-London* (Naufragio, 1943), *We Dive at Dawn* (La tigre del mare, 1943), *The True Glory* (La vera gloria, 1945), *Million Like Us* (Due nella tempesta, 1943), *The First of the Few* (Il primo dei pochi, 1942), mentre *The Way to the Stars* fu presentato alla Mostra di Venezia del 1946 e *I Was a Fireman,* nonché un brano di *The Way Ahead* (La via della gloria), alla ancor fresca retrospettiva del cinema britannico del 1957. Ora, non si contesta il diritto che l'ordinatore d'una rassegna riproponga un film già conosciuto pur di completare un quadro panoramico, ma altra cosa è, evidentemente, impostare l'intera rassegna su opere non inedite e ancora nella memoria di tutti.

Lo stesso discorso vale per Griffith, la cui "personale" avrebbe dovuto costituire il motivo dominante della retrospettiva. Crediamo di essere in molti a desiderare un riesame dell'opera vasta e per più versi originale del grande regista statunitense. Considerato ieri l'inventore di tutto ciò che costituisce il linguaggio cinematografico, dal primo piano al montaggio, dal carrello al "flou" e via dicendo, Griffith è stato in tempi più vicini a noi "ridimensionato", a volte con eccessivo furore iconoclasta, via via che la conoscenza di opere poco note del "muto" consentiva di contestare all'americano certe attribuzioni di innovatore. Poiché la filologia è la base scientifica d'ogni seria ricerca storico-critica, un riesame sarebbe utilissimo. Ma altri sono oggi gli aspetti della figura e dell'opera griffithiana che ci

premerebbe conoscere meglio: le sue centinaia di film — naturalmente brevi — diretti prima dei capolavori quale contributo hanno portato sul piano tecnico, tematico e narrativo al cinema americano nascente? Che valore hanno oggi i suoi "western"? La fase, lunga e densa di pellicole, del Griffith pioniere, prima di realizzare i grandi lungometraggi di dimensioni "kolossals", è scarsamente nota, fuor che per averne letto (poco) sui libri. Si pensi poi al dibattito tematico di fondo sull'atteggiamento progressivo o retrivo del regista di fronte alla storia del suo Paese e ai conflitti sociali che facevano da sottofondo alle guerre di secessione. La Mostra di Venezia, come rileva il suo direttore in un quaderno-catalogo, « non aveva ancora dedicato a Griffith una "personale" abbastanza completa ». Ci lascia perplessi però il criterio seguito, di riunire, in sostanza, solo i film facilmente reperibili, che i circoli del cinema hanno proprio quest'anno compreso nei loro programmi (un esempio per tutti: il Film-Club Roma). Uno di questi film è stato poi presentato in copia italiana, che è facile prevedere abbia largamente circolato; *The Birth of a Nation* è stato proiettato in copia sonora, con l'inconveniente di accelerare il ritmo per assecondare la frequenza di ventiquattro, anziché sedici, fotogrammi al secondo richiesta dalla colonna. *Hearts of the World* (Cuori del mondo, 1917), che ci avrebbe molto interessato come uno dei primi esempi di cinema propagandistico e per l'apporto dell'allor giovane Stroheim, è stato presentato in una veloce selezione (una ventina di minuti) del tutto incapace di fornire un'idea anche approssimativa dell'opera, che si è ridotta ad una serie di (belle) immagini staccate.

Il solo film che non conoscevamo è rimasto così *True Heart Susie* (1919), che fu girato immediatamente dopo *Broken Blossoms* (Giglio infranto), forse per sfruttare subito commercialmente il successo di Lillian Gish nel film che l'aveva preceduto. Tratto da una novella di Marion Fremont, è un raccontino patetico e gentile, di quelli che si adattavano come un guanto al "tipo" divistico della Gish, sempre così dolce e indifesa. V'è dunque un ministro protestante che sposa una donnina leggera e una Susie che nel segreto si strugge, senza avere, né prima né poi, il coraggio di palesarsi. Poi, come accade negli educativi romanzetti rosa, la moglie leggera muore e Susie può rivelare il suo amore e convolare alle giuste nozze. L'ambiente è un villaggio di campagna, dai tratti piuttosto convenzionali, come convenzionale è tutto l'impianto narrativo e lo sviluppo psicologico dei

personaggi. Un film decisamente minore, che non aggiunge nulla a quanto sappiamo dello stile interpretativo della Gish, a volte, al gusto d'oggi, troppo lezioso, ma, quando il regista la contiene nella giusta misura, capace di esprimere una sofferenza autentica e intensa, specie attraverso l'espressione del volto. Accanto a lei, nei panni del pastore, è Robert Harron, più convincente però come protagonista di *The Birth of a Nation.* Più che quest'operina (come del resto la giudica anche il citato quaderno-catalogo) in una "personale" griffithiana avremmo voluto poter meglio inquadrare i suoi riconosciuti capolavori. Sarebbe il caso, per esempio, che gli ordinatori d'una eventuale seconda retrospettiva sul regista cercassero se ancora esiste *The Lily of the Tenements* del 1911, che dovrebbe costituire il primo abbozzo del futuro *Broken Blossoms,* o, dello stesso anno, *The Battle,* che prepara il grande film sulla guerra di secessione; né sarebbe inutile rintracciare qualche suo "western", come *Crossing the American Prairies,* ancora dell'11, considerato il primo esempio di "western" spettacolare, e soprattutto *The Massacre,* del 1912, dove v'è uno dei primi attacchi di indiani a una carovana. Invece si è rivisto quest'anno un *Broken Blossoms* che era, fra l'altro, stato ospitato dalla retrospettiva del '47, o uno scorrevole quanto "datato" romanzone d'appendice come *Orphans of the Storm* (Le due orfanelle, 1922).

Il film inglese di guerra.

Non al di sopra dell'onesta media appare, si è detto, la retrospettiva dedicata al film inglese di guerra. Essa comunque consente di fare il punto su una fase quanto mai interessante del cinema britannico, quella in cui lo scoppio del secondo conflitto mondiale offrì l'occasione alla scuola documentaristica britannica di uscire dall'ombra della produzione specializzata per entrare nei grandi "studios" e influenzare il "tono" di tutta la cinematografia nazionale. La generazione di registi che allora dominava quella cinematografia non aveva dato grandi frutti, nel primo decennio sonoro, e s'era esaurita nel tentativo, che ebbe come protagonista Alexander Korda, d'una produzione di gran respiro commerciale capace di contendere il mercato ad Hollywood, dove però avevano finito per recarsi i migliori, fra cui un Hitchcock. Per i documentaristi cresciuti sotto la guida di Grierson la strada era dunque aperta, non solo dalla guerra, che richiedeva film di intonazione civile e patriottica, ma anche dal vuoto naturale d'una cinematografia ben attrezzata che mancava di personalità creatrici. L'esperienza storica successiva è lì a dimostrare come

il travaso avvenne solo a metà e i Rotha e i Watt giunti al film a soggetto non mantennero le promesse né soddisfecero alle attese, pur realizzando opere degne e in qualche caso notevoli; dopo un'altra crisi, sopravvenuta nel dopoguerra, il cinema britannico si stabilizzerà su altri nomi, di diversa origine e formazione. Un lustro abbondante, dal '40 al '46, è comunque sotto il segno dei griersoniani. Non ne escono opere immortali, ma la sobrietà, l'efficacia divulgativa, la chiarezza dei propositi erano appunto fra le caratteristiche della rivoluzione portata da Grierson nel documentario, opponendosi alle ambizioni d'arte del cortometraggio spesso calligrafico e formalista in voga attorno al '30 e affermando l'esigenza d'una funzione civile del cinema, che nel documentario trovava il modo di rendere cosciente la comunità dei propri problemi e di impegnarla, senza retorica né deformazione propagandistica, a risolverli. La sobrietà, che in alcuni casi poteva divenire mediocrità ma in generale sapeva assurgere a realismo, non era insomma soltanto una qualità stilistica ma entrava fra le componenti di una poetica investendo l'essenza antiretorica del movimento. (Si può anche osservare che una siffatta poetica trovava il suo substrato in una civiltà essenzialmente urbana e industriale, portata dalla sua struttura sociale alla concretezza).

La giovane generazione britannica, formatasi con Grierson alla E.M.B. Film Unit e poi al General Post Office, poteva affrontare la guerra solo in un modo: come fenomeno necessario, in quella determinata congiuntura storica, che però la necessità non rende meno doloroso e il cui aspetto più negativo, e violentemente negativo, non è tanto il continuo pericolo di morte quanto l'alterarsi di un ordinato sistema di vita basato su pacifici valori umani e sociali da tutti accettati e quindi profondamente incarnati nella comunità. Da documentario a documentario e da film a film, senza un sostanziale mutamento di accenti, questi motivi si rincorrono. E colpisce che certa "indifferenza" nei confronti del nemico, che nei film britannici di guerra realizzati oggi a posteriori sembra un silenzio compiacente per non turbare certi mercati stranieri, si ritrova pari pari nel '40, nel '42, nel '45. I tedeschi si vedono poco, raramente affiora una sia pur minima esigenza propagandistica che li metta in ridicolo o li mostri codardi. A differenza di contemporanei film dell'una o dell'altra parte in conflitto, non c'è mai la certezza spavalda della vittoria, quanto la continua coscienza che vincere è cosa difficile, lunga, rischiosa, per cui non basta credere d'essere nel giusto nè im-

pegnare tutti se stessi. Al di là, dunque, dei limitati valori estetici, questo filone guerresco si impone al rispetto e alla meditazione per il suo pacifismo, riflesso d'una civiltà acquisita. In mare o sugli aerei o nelle città sconvolte dai bombardamenti protagonista è difficilmente un "eroe" secondo la consueta mitologia guerresca, quanto « the man in the street », l'uomo della strada. Ciò può ingenerare, assistendo in blocco alla proiezione di una serie dei maggiori fra questi film, una certa dose di monotonia: i personaggi sono simili, passano senza sforzo dall'una all'altra pellicola, salvo la modifica delle situazioni generali; e infatti, il limite della scuola documentaristica è nel saper essere incisiva nella descrizione e nel ritratto ambientale, ma di presentare una scarsa forza di fantasia che accenda e trasfiguri personaggi e storie. Ne può essere esempio *Target for Tonight* (1941) in cui Harry Watt, il regista di *Night Mail* (1936) e di *North Sea* (1938), descrive con minuzia un volo notturno sulla Germania di un bombardiere: l'attesa alla base, in una falsa calma da normale circolo ufficiali, lo studio della missione sulla carta, il volo, la "suspense" d'un ritorno al campo con l'apparecchio colpito. Risalta la preoccupazione di Watt di non portare il documentario sopra le righe, e quindi il contenimento anche delle fasi "appassionanti" per restar fedeli al proposito, che è di "documentare" e non di "fare spettacolo". Ciò non significa che, a differenza del documentario normale e coerentemente agli assunti griersoniani, non si curi la psicologia dei vari tipi, non si creino brevi situazioni, non si umanizzi, insomma, il racconto; purché esso non cessi di essere, in ogni momento, tipico.

Questa poetica della estrema misura fino a combattere, quasi, le regole di ogni elementare spettacolarità (che deve pur essere anche nel documentario) è applicata anche a *The Undefeated* (1950), l'unico film della rassegna che appartenga al dopoguerra, ma che è interessante sia per il tema, che vi si ricollega direttamente, sia per la conferma, appunto, d'un certo metodo creativo. Paul Dickson, che vi esordisce come regista, vuole informare sulle tecniche rieducative degli arti applicate nei centri di addestramento per invalidi di guerra, che ne escono preparati a reinserirsi nella vita e nel lavoro quotidiano. Dickson lega la sua esposizione ad un personaggio, e ciò è abbastanza naturale; meno naturale sembrerebbe il non voler sfruttare le possibilità drammatiche insite nella situazione-base d'un minorato che volta a volta si deprime o ha fiducia nella guarigione,

che deve lottare contro i complessi di inferiorità e le difficoltà fisiche della ginnastica rieducativa. Pensiamo a cosa ha cavato da tutto questo Fred Zinnemann con *The Men* (Uomini *o* Il mio corpo ti appartiene) che, guarda caso, è dello stesso anno, 1950. Dickson, malgrado l'ampiezza del metraggio e la buona resa espressiva dell'attore Gerard Pearson (a cui dà voce Leo Genn), non dimentica che l'introduzione del personaggio ha pura funzione esemplificativa e quindi tiene il suo minorato di continuo immerso nell'ambiente, legato ai suoi compagni, usandone come di un accordo, ma ponendo al centro, invece, i metodi scientifici usati, secondo lo scopo primo del documentario stesso. E' giusto peraltro affermare che questa poetica ha dato questi risultati perché ha trovato ad applicarla dei registi di talento, ma non dei poeti. Quando infatti ci si trova di fronte ad un Humphrey Jennings, i principii griersoniani trovano quel necessario adattamento alle esigenze creative d'una personalità che vuole esprimere qualcosa di sè, cantare, pur senza abbandonare le forme tradizionali del documentario, le vicende di uomini e donne che ama e non solo informare, ritrarre, spiegare.

Per questo *I Was a Fireman* (1943) occupa un posto a sè, splendido e isolato esempio di documentario "ricostruito", con attori mescolati alla gente della strada, ma attori che sanno farsi, secondo il metodo realistico, essi stessi gente della strada. La cronaca d'un incendio sotto il bombardamento e l'èsaltazione del sacrificio dei vigili del fuoco hanno un respiro largo, che consente a questa gente di divenire emblema di tutta una città che soffre, di tutta una serie di esistenze spezzate. (Non sono personalmente d'accordo, perciò, con quanto ha scritto, su queste pagine, Giuseppe Ferrara (1), in occasione della precedente proiezione veneziana del film, e cioè che trattasi di film «modesto» dove «il fine celebrativo un po' fastidioso» sarebbe sempre «affiorante tra le righe». La storia del cinema è piena di film dagli intenti celebrativi che han saputo raggiungere dignità poetica, e non ci sogneremmo perciò di farne una discriminante di valore; è piuttosto importante proprio che detto fine «affiori tra le righe», perché questo sta ad indicare la misura di Jennings, che affida alla forza espressiva e non ad un commento predicatorio, le sue tesi). Da un punto di vista tematico è da sottolineare come il centro del film sia nella sequenza in cui un pom-

(1) Giuseppe Ferrara: *La retrospettiva dei desideri* (*il film inglese* 1895-1948) in «Bianco e nero», Roma, anno XVIII, n. 10, ottobre 1957.

piere ferito è pericolante su un palazzo in fiamme: mentre tutta la città è un rogo e i morti si contano a centinaia, Jennings sottolinea, attraverso la premura e la tensione dei colleghi del ferito, il valore della vita e della morte anche di uno solo; ed è la tragedia di quell'uno assai più significante che non la visione di uno sterminio collettivo.

Questi pochi esempi mettono in luce a sufficienza, crediamo, il non conformismo di una produzione documentaristica che pure, nata da finanziamenti ufficiali e incoraggiata dall'urgenza della guerra, poteva generare agli inizi qualche sospetto. Questi registi, invece, come rileva Mario Verdone, « fecero uso di molta indipendenza intellettuale e, quando fu necessario, anche d'insolenza verso le autorità nell'esprimere il proprio parere » (2). Concordiamo con lui nell'additarne a prova *World of Plenty* (1943) di Paul Rotha, un mediometraggio di energica polemica sociale. In esso, infatti, il regista affronta il problema della fame, dimostrando, diagrammi e cifre alla mano, che il mondo è il « mondo dell'abbondanza », solo che le risorse dell'alimentazione debbono essere organizzate e distribuite razionalmente, con un accordo mondiale che elimini le speculazioni e le contraddizioni dei sistemi. Lo spettatore non è mai trascinato da enfasi demagogica, ma invitato, con pacatezza tutta britannica, a tenersi coi piedi per terra e a passare in rivista gli elementi tecnici, economici del problema. I diagrammi si alternano a riprese di vecchie e nuove attualità di cinegiornale e la macchina da presa, con procedimento anticipatore — e basta questo a segnalarne l'estremo interesse — della tecnica televisiva si rivolge direttamente a contadini e donne di casa colti per strada o sul lavoro o in casa e chiede il loro parere, sul quale poi alcune eminenti personalità esprimono il loro giudizio. La materia arida acquista così una singolare vivacità espositiva che conferma l'eccezionale sensibilità cinematografica di Rotha. Varrà infine la pena di citare un altro documentario, dalla insolita struttura, *Diary for Timothy* (1944-45), in cui è ancora Humphrey Jennings a cavare dalla realtà d'un Paese in guerra risonanze di pace e di fiducia nel futuro: il film, in cui appare fuggevolmente anche sir John Gielgud nel dialogo di Amleto col becchino, assume la forma d'un diario degli ultimi anni del conflitto ad uso di un bimbo nato

(2) MARIO VERDONE: *Il culto degli eroi nel cinema inglese* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. I, 25 ottobre 1948.

allora, Timothy, perché anch'egli sappia e ne tragga esperienza; le immagini si susseguono quindi in libertà, passando dall'uno all'altro aspetto della vita inglese e bene esprimendo il sentimento collettivo d'un popolo.

Fino a un certo punto, dicevamo, i film a soggetto si differenziano dai documentari, che di quell'epoca, comunque, costituiscono il momento cinematograficamente più valido e originale. Benché nei film emergano figure di registi più legate a diversa formazione, l'influsso della sobrietà e della misura griersoniana è appariscente. Eliminiamo dal discorso *The First of the Few* (Il primo dei pochi, 1942) di Leslie Howard, che rievoca la biografia del progettista dello Spitfire, R. J. Mitchell, con sicurezza di mestiere ma ripercorrendo tutte le tappe obbligate della convenzione hollywoodiana in materia: prima il ritratto dell'uomo tranquillo, che studia in silenzio, poi le prime invenzioni, l'incomprensione, le lotte contro la mentalità retrograda e infine il trionfo, che coincide però con la morte, dato che il Mitchell morì collaudando un suo apparecchio. (Il finale ha un sapore amaro; fu questo infatti l'ultimo film in cui Howard apparve come attore: due anni dopo sarebbe morto davvero tragicamente in volo, così come ce lo rimanda la sua ultima immagine sullo schermo). Piacevole e avvincente, il film fa un po' la storia delle varie Coppe Schneider e in quella di Venezia del '37 (ahi, quale Venezia improbabile!) ci offre la sorpresa di Filippo Del Giudice, il produttore italo-britannico che rese possibile l'*Henry Vth* di Laurence Olivier, eccezionalmente attore nella gustosa macchietta d'un gerarca fascista. Ma in questa rassegna, dato atto anche della simpatia umana di Howard attore e del giovane Niven eccellente antagonista, il film è stonato e oltretutto, poiché la guerra ci appare di scorcio alla fine, fuori tema.

A sè sta anche *The True Glory,* un ottimo e ancor oggi vigoroso film di montaggio sulla collaborazione bellica anglo-americana ottenuto da Carol Reed e dal commediografo-regista Garson Kanin sulla base di centonovantamila metri di pellicola girati al fronte. La collaborazione fra i due popoli anglosassoni è esalata anche da *The Way to the Stars* (1945) di Anthony Asquith, che costituisce anche uno dei primi frutti dell'incontro del raffinato regista col commediografo Terence Rattigan, qui in veste di sceneggiatore. La vita al campo degli aviatori della RAF è, secondo le più autentiche inclinazioni di Asquith, colta più nei suoi riflessi psicologici che nella cornice epica del conflitto; ne viene una galleria di tipi più che una comunità, e in ogni

caso pesa sull'insieme una certa pesantezza narrativa, una stagnazione nelle situazioni e nei rapporti, sicché l'intento propagandistico vien fuori e limita le possibilità di convinzione dell'opera. Resta, quindi, un film commerciale non particolarmente memorabile dove han modo di farsi apprezzare diversi buoni attori, da Michael Redgrave a John Mills, da Rosamund John a Douglass Montgomery sino ai qui esordienti Jean Simmons (in un breve numero di canto e danza) e Trevor Howard.

The Way Ahead (La via della gloria) di Carol Reed può rappresentare in un certo senso il momento di congiunzione fra il piano documentaristico e quello narrativo. Concepito e girato, infatti, in un primo tempo come cortometraggio per l'Esercito sull'addestramento delle reclute, fu poi ripreso in mano da Reed e ampliato alle dimensioni di un film vero e proprio. Del nucleo primitivo gli è rimasta la semplicità, fuor d'ogni tentazione esteriormente spettacolare, della sua struttura, il tono dimesso, che è nel contempo efficacia e plausibilità, con cui son resi i personaggi: uomini qualunque, che l'inizio della guerra coglie un po' dovunque nel Paese e che poi, ricevuta la cartolina precetto, sono sballottati in un campo di addestramento dove, già uomini maturi o almeno di mezza età, debbono imparare ad adattarsi e a convivere, e da dove, dopo pochi mesi, sono sbalzati in prima linea in Africa. L'occhio di Reed vede la guerra come qualcosa di sovrastante che ad un certo momento investe tutto e obbliga a partecipare. L'uomo della strada, però, resta tale, con le sue caratteristiche antieroiche anche quando compie atti di valore, spinto dal dovere a battersi fino in fondo ma desideroso solo di tornarsene a casa; e la sceneggiatura — d'un abile romanziere di « gialli » e d'avventure spionistiche come Eric Ambler nonché dell'esordiente Peter Ustinov, che dà vita ad una gustosa macchietta di qualunquista — sottolinea l'atmosfera d'avventura della guerra africana, dove tutto è così diverso, così lontano dalle esperienze consuete. Dal primo al secondo tempo, Reed manovra accortamente i fili del racconto in modo da spostare il tono con gradualità dal puro documentario dell'inizio alla piena invenzione, basti solo il personaggio, plausibile ma letterario, costruito, di Ustinov, del finale; il film però, in omaggio ad uno spirito informatore mai smentito dai film esaminati sin qui, non si chiude, malgrado la sequenza epica della sparatoria fra le rovine, su una "immancabile" vittoria bensì sull'incertezza d'una cortina fumogena da cui potranno uscire amici o nemici. Nel folto

elenco degli interpreti, si staccano Raymond Huntley, Leo Genn e David Niven. La realistica fotografia è firmata da Guy Green, poi passato a dirigere egli stesso dei film.

Ad un normale "standard" avventuroso appartiene un altro film di Asquith, interpretato da John Mills e da Eric Portman, *We Dive at Dawn* (La tigre del mare, 1943), storia della missione segreta del sommergibile «Sea Tiger» ben raccontata e realizzata con cura, anche se i modellini, in alcuni punti, danno qualche fastidio. Eric Portman è anche al centro di *Millions Like Us* (Due nella tempesta, 1943), il cui merito è di voler rendere la esistenza meno conosciuta di quelli che restano a casa, i vecchi, le donne, che lavorano nelle fabbriche o nei servizi sociali; un discreto diario del fronte interno, ritratto d'un'umanità minore, reso con qualche garbo anche se senza eccessiva penetrazione psicologica. E' quel che si dice un promettente esordio, ma i due registi che lo compivano, anche produttori di se stessi, Sidney Gilliat e Frank Launder, sono rimasti poi nell'anonimato del tranquillo mestiere. Altri sono i film che, invece, si apparentano ai migliori documentari e in forza di una loro verità possono resistere all'usura del tempo. Ci riferiamo a *In Which We Serve,* a *San Demetrio-London,* a *Western Approaches.* Il primo di questi, distribuito in Italia come *Il cacciatorpediniere Torrin* o *Eroi del mare,* riveste un particolare interesse per il critico in quanto costituisce l'esordio d'un regista come David Lean chiamato da Noel Coward a collaborare a quella che fu, se non andiamo errati, la sua unica regia cinematografica. Incontro felice che poté svilupparsi in altre direzioni, e più specificamente in quella del dramma psicologico e della commedia brillante, con Lean regista e Coward produttore e scenarista. Benché i suoi inizi di attore li avesse fatti, giovanissimo, con Griffith (*Hearts of the Worlds,* 1918), Noel Coward s'era distinto, fra le due guerre, come autore e attore di brillante mestiere, arguto descrittore della borghesia britannica e satirico in punta di penna. Un film di guerra poteva perciò sembrar fuori delle sue corde, e invece *In Which We Serve* è opera sincera, coerente, narrativamente equilibrata, anche se priva di colpi d'ala. L'esperienza di direttore di attori di Coward e la pratica di montatore di Lean si uniscono nella comune predilezione per il giuoco di sentimenti, l'analisi di tipi umani, l'approfondimento psicologico più che il dispiegarsi dell'azione in senso esteriore. La sequenza più tesa e spettacolarmente efficace, quella del naufragio del «Torrin», è posta infatti, contro ogni legge di dram-

maturgia, all'inizio; tutto il film, riprendendo qualche eco lontana del "kammerspiel", si confina nell'ambito angusto d'un canotto di salvataggio dove i superstiti remano verso una possibile salvezza. E naturalmente ricordano. Affiorano così, con infinita tenerezza, i ricordi delle famiglie, della vita comune e serena dei giorni di pace, e si avvicendano episodi anche minimi nessuno dei quali ha una vera consistenza drammatica ma che insieme concorrono a comporre una immagine ideale di un mondo ordinato e tranquillo, basato su valori certi. La recitazione si adegua al tono generale e non forza mai l'equilibrio d'un realismo minore, sicché i personaggi vengono avanti semplici, senza pretese mattatorie né complessità eccessive, il più tipici possibile d'una vasta condizione umana. Oltre a Noel Coward (di cui si apprezza la disadorna commozione dell'ultima stretta di mano all'equipaggio, prima di rientrare alle proprie case), a John Mills, a Michael Wilding, va rilevata la presenza, con una già piena definizione di quel che sarà il suo "tipo" dolce e triste, di Celia Johnson, scoperta da Coward dopo il suo esordio in *Dear Octopus* (1942) e che inizia qui la sua collaborazione con Lean, che avrebbe portato ai duraturi risultati di *The Happy Breed* (La famiglia Gibson, 1943) e di *Brief Encounter* (Breve incontro, 1944). Fra i collaboratori di *In Which We Serve* troviamo anche due futuri registi interessanti, Ronald Neame, direttore della fotografia, e Michael Anderson, "manager unit".

Di pregio è anche *Western Approaches,* che si basa su uno spunto analogo a quello del film di Coward e Lean, ma con differenze sostanziali. Mentre agli autori di *In Which We Serve* il naufragio serviva da punto di partenza per collegare, come s'è detto, un vario mosaico di storie di vita borghese e familiare, a Pat Jackson, uno dei migliori allievi di Grierson, già collaboratore di Watt per *Big Money,* preme il naufragio in se stesso. Nel precedente film c'era insomma un'esigenza narrativa e poetica più ampia, qui il documentarista, pur prendendo a prestito alcune forme del film a soggetto, resta fedele al documentario e alla poetica griersoniana. La vicenda di ventidue uomini, sopravvissuti ad un mercantile silurato, che passarono sull'Oceano, su una scialuppa, quattordici giorni prima di essere salvati, non si amplifica alle private vicende individuali, ai contesti ambientali di ciascuno; è la drammaticità della situazione in sè che viene sviluppata, ponendola a raffronto con la situazione generale del conflitto sui mari. Il film fu girato in due anni, realmente sul mare,

al largo del Galles, e non su modellini, e ad interpretarlo furono chiamati autentici ufficiali e marinai. Il risultato è buono, pur con qualche ripetizione e allentamento di ritmo che avrebbero richiesto una maggiore stringatezza; il Technicolor è usato senza compiacimenti, con le tinte prive di effetti delle attualità.

San Demetrio-London (Naufragio, 1943) è un altro buon esempio di documentario ricostruito e ampliato alle dimensioni del film a soggetto ma senza perdere il rigore e la asciuttezza del documentario; cosa particolarmente difficile perché qui, oltretutto, vi sono attori professionisti, fra cui Walter Fitzgerald, che il regista ha saputo ricondurre ad una misura realistica notevole. Non un episodio digressivo, non una donna distolgono lo spettatore dal racconto nudo e vigoroso, ispirato ad un fatto realmente accaduto, di alcuni marinai d'una nave cisterna, la « San Demetrio », che, abbandonata la nave che sta colando a picco incendiata, la ritrovano dopo giorni di vagabondaggio sul mare ancora in fiamme ma, incredibilmente, non ancora saltata in aria. A rischio della vita, questo pugno di sopravvissuti, fra cui non ci sono ufficiali, sale a bordo, spegne le fiamme e con mezzi di fortuna riattiva la nave e riesce a portarla alla base, dove era già stata segnata nel registro degli affondati. Vi si segnala la personalità del regista, Charles Frend, già montatore di Hitchcock, di cui ha ereditato la capacità di creare una "suspense" anche con pochi mezzi elementari, e collaboratore di Cavalcanti; una personalità che, quando non si fa sommergere dalle esigenze della produzione commerciale, sa trarre dall'ambiente marinaresco, come dimostra per esempio *The Cruel Sea* (Mare crudele, 1953), ispirazione per film di forte presa drammatica.

La « personale » di Jean Grémillon.

Forse non si avvertiva la necessità d'una "personale" di un Grémillon nello stesso anno in cui è scomparsa una personalità del cinema mondiale ben altrimenti significativa, Victor Sjöström; e d'altronde a Grémillon avevano già reso omaggio il festival di Cannes e quello di San Sebastiano, quest'ultimo dando anche alle stampe un utilissimo quaderno. Il regista francese sembra aver lasciato, in quanti lo conobbero, un buon ricordo umano: « Se faire une idée claire et distincte d'une absence est bien incertain », scrive, ad esempio, Pierre Kast. « Aujourd'hui, l'absence de Grémillon me serre le coeur. Il a eu beaucoup d'amis, presque toujours comme des frères... Grémillon a de toute évidence pratiqué l'art de l'amitié. Son secret: on l'ai-

mait» (3). A chi, come noi, non è toccata la ventura di conoscere l'uomo, e può penetrarne l'anima solo attraverso le opere, risalta chiara la contraddizione vitale del regista, su cui si intesse e si frange l'asse di ogni suo film; la vocazione umana, cioè, ad una comprensione diretta, senza deviazioni e senza mistificazioni, del mondo popolare, e specie di quello ancora legato ad un'esistenza pre-moderna, di piccola e sperduta provincia; e dunque la sua fiducia nei valori dell'individuo, nella sua capacità di costruire una vita degna e nuova; e d'altra parte il freno che pone a quest'attitudine centrale di lui una formazione culturale eminentemente letteraria, che lo spinge da un lato al romanzesco, dall'altro al compiacimento di forma. Il dramma di Grémillon sembra esser stato, a giudicarlo dai film, fuor dei riferimenti biografici, quello d'un realista nell'animo che l'ambiente culturale dominante, i collaboratori, e certo gusto suo hanno spostato ad un altro piano, di invenzione a volte astratta a volte decadente, quando non melodrammatica. Dramma non risolto, ci sembra, e da cui l'opera intera — un trentennio e più di lavoro — esce incompiuta e insufficiente, senza un momento del suo lungo itinerario dove la vocazione umana trovi nell'espressione cinematografica quella piena adeguatezza che è la poesia. Forse, ripetiamo, la simpatia e l'amicizia in chi lo conobbe — perché Grémillon dovette essere anche un entusiasta, vivo assertore del buon cinema contro le tentazioni del mercantilismo e del conformismo — ha impedito di guardare all'opera col sereno distacco del critico. Forse le dure circostanze in cui il regista si trovò a lavorare, spesso osteggiato da esigenze produttive e commerciali e in alcuni momenti anche politiche, hanno spinto critici e storici all'indulgenza. E' certo, tuttavia, che l'abbastanza esauriente "personale" veneziana (dove, però, opere indicative come *L'étrange Monsieur Victor,* Lo strano signor Vittorio, 1937, non figuravano, mentre erano ospitate opere già viste a Venezia: *Lumière d'été,* alla retrospettiva del '47, *Gardiens de phare,* a quella del '53, *André Masson et les quatre éléments,* alla mostra del documentario del '59) consente di ridimensionare di parecchio il peso del regista nel quadro del cinema francese, che più d'uno storico ritiene fondamentale.

Benché provenisse dall'avanguardia, iniziandosi al cinema col documentario inteso ancora come ricerca formale della bella immagine,

(3) Pierre Kast: *Jean Grémillon,* Lyon, collection «Premier plan» n. 5, 1960.

non condivideva di questa il culto per l'immagine muta; gli studi di musica lo spingevano infatti a cercare un'integrazione sonora al piano figurativo, fino a portarlo ad una complicata esperienza tecnica per accompagnare al mediometraggio *Tour au large* (1926) della musica da lui stesso composta (4). L'argomento di quel suo primo documentario di ampie proporzioni, che preludeva al film vero e proprio, era la pesca, e l'ambiente marinaro, magari visto dai villaggi di porto e di pescatori, sarà un motivo ricorrente, un emblema, quasi, della sua predilezione per il piccolo mondo provinciale. Il primo film a soggetto, invece, si svolgeva in campagna, nel ricco maniero d'un nobile, ricco proprietario terriero. L'occasione di esordire come regista era stata offerta a Grémillon da un attore di teatro eminente, Charles Dullin, che aveva voluto sfruttare qualche suo successo sullo schermo improvvisandosi produttore di se stesso. Se altri provenienti dall'avanguardia cercavano ancora il pregio formale come requisito maggiore delle loro opere, Grémillon volle esordire controcorrente, portando la propria attenzione su un ritratto individuale, che fosse però rappresentativo di una certa situazione umana abbastanza vasta. Contro chi vedeva nel montaggio e nella personalità registica tutta la creatività dell'opera, volle una sceneggiatura intelligente e personale, tratta da un soggetto scritto apposta per il cinema, e affidò l'uno e l'altra ad uno scrittore di punta, ancora nella sua prima fase creativa, generosamente affollata di motivi e immagini, Alexandre Arnoux (che esordiva, più o meno, come scenarista, salvo un'isolata prova del '21). Il tema è quello, vecchio come il mondo, del contrasto fra la sicurezza materiale e la libertà e l'indipendenza spirituale, tradotto, secondo moduli caratteristici del romanticismo, in contrasto fra una posizione sociale di prestigio, legata alle convenzioni e agli obblighi d'una società rigida, e la libera vita del vagabondo, che campa d'aria e di canzoni, senza legarsi a luogo, a cosa o a persona. Così Olivier Maldone, andatosene da casa a vagabondare, se ne torna al maniero avito per raccogliere titolo ed eredità, e mette la testa al posto, si sposa, ha un figlio. Quando però reincontra una gitana che aveva corteggiato un tempo, comprende d'aver gettato il meglio dell'esistenza e, ripresi gli abiti logori del passato, lascia per la seconda volta la casa inseguendo il suo mito di libertà.

(4) cfr. ROBERT MANUEL: *Grémillon compositeur* in « Ciné-Club », Paris, n. 4, gennaio-febbraio 1951.

Già in *Maldone* scoppiano le contraddizioni che impedirono a Grémillon d'essere un poeta, e si manifesta la sua tendenza a farsi spesso dominare dalla poetica e dalle caratteristiche dei suoi scenaristi. Se il sentimento della natura si dispiega nell'evocazione di una provincia plausibilissima, ancora chiusa in una struttura feudale, e del gusto figurativo della fotografia è in larga misura meritevole l'operatore abituale del regista, Georges Périnal, il talento di Grémillon sembra scontrarsi e trovarsi in difficoltà dinnanzi all'impostazione propriamente drammatica e allo sviluppo narrativo del personaggio-base. Delicato e sensibile nel rendere questo o quel passaggio, o uno squarcio di campagna o un interno di bettola, non sembra aver maturato il salto di piano dal documentario al romanzo e qui si affida per intero alla sceneggiatura. Con acutezza questo limite individuava, ci sembra, Marc Allégret nel lontano 1928, quando accusava il copione di Arnoux d'essere cattiva letteratura, perché non giustifica appieno l'inserimento di Maldone nella "routine" dell'esistenza borghese, non ne illumina il graduale adattamento di mentalità e ne rende quindi gratuito l'improvviso ridestarsi al vagabondaggio, che appare solo una soluzione di obbligata convenzione, non interna alle necessità del personaggio (5).

Più unitario è, senza dubbio, *Gardiens de phare* (1928-29), scritto e sceneggiato da Jacques Feyder. Esso è prodotto da una Société des Films Grand-Guignol che non sappiamo quali rapporti avesse, e se ne avesse, col famoso teatrino dell'orrore. Il soggetto di Feyder è però abbastanza vicino al gusto e alla struttura dei drammi che si rappresentano sotto le arcate di legno e gli angeli dell'ex-cappella di rue Chaptal: un ambiente ristretto e isolato dal mondo (un faro), pochi personaggi, una "partenza" normale da cui poco a poco scaturisce la tensione e infine il dramma violento e definitivo. Si tratta infatti d'un guardiano di faro che vien morso da un cane e vive nel terrore d'aver preso la rabbia; e di come questa scoppi, e lo tramuti in una belva che cerca di uccidere il compagno di lavoro, il quale è costretto, per difendersi, a uccidere a sua volta. Sembra che Grémillon abbia bisogno di contrasti robusti, d'una drammaticità forte; in questo caso, però, lo domina l'esigenza del "thrilling", lo spettacolo in senso esteriore fornito dallo svolgersi della pazzia. Se il risultato, in questo preciso ambito di efficace racconto d'emozione, è

(5) cfr. MARC ALLÉGRET: *Maloone* in « Close up », Paris, 1928.

più omogeneo rispetto ad altri film, lo si deve alle reminiscenze dell'avanguardia che consentono a Grémillon di servirsi di immagini elaboratissime perfettamente legate fra loro da un serrato montaggio. Un caso classico di calligrafia, di formalismo che sopravvanza la realtà del dramma narrato. Come s'è detto la "personale" ha ignorato *L'étrange Monsieur Victor* (Lo strano signor Vittorio, 1938), che, solidamente sceneggiato da un Charles Spaak e dialogato da un Achard, costituì per il regista il grande successo commerciale raggiunto con notevole dignità, pur molto concedendo al meccanismo della "suspense" (è il caso d'un rispettabile cittadino, buon padre di famiglia, da tutti benvoluto, di cui si scopre dopo anni un orrendo delitto nel passato, per il quale andò in carcere un innocente) e al "divismo" drammatico del protagonista, Raimu.

Abbiamo invece potuto esaminare al completo — oltre a due ottimi documentari: *Le six juin à l'aube* (1944-45), sullo sbarco alleato in Normandia, e quell'*André Masson et les quatre éléments* con cui concluse la sua attività e che già su queste pagine fu definito magistrale (6) — il penultimo gruppo, e a nostro avviso il più importante, dei suoi film a soggetto, che trova il suo centro negli anni della guerra, nonché *Pattes blanches* del '48. Che il sentimento del mare di Grémillon dovesse incontrarsi con quello, forse ancor più esclusivo e dominante, di Roger Vercel era da attendersi, e così non ci stupisce che nel '39, potendo godere di qualche po' di libera scelta da parte dei produttori in virtù del successo de *L'étrange Monsieur Victor,* volesse portare sullo schermo un romanzo di Vercel di qualche anno prima (1935), *Remorques* (Tempeste). Sono note le fortunose vicende che travagliarono la lavorazione: scoppiata la seconda guerra mondiale il film si arenò e lo si riprese in mano sotto Vichy, nel '41, quando però evidenti impacci materiali impedivano di poter girare dal vero quella che avrebbe dovuto essere la sequenza centrale e spettacolarmente più "grandiosa", la tempesta in mare, che dovette essere ricostruita in studio con l'ausilio di visibili modellini. Inoltre, essendo nel frattempo i due protagonisti, Gabin e Michèle Morgan, andati ad Hollywood, le autorità vichyste finirono per vietare le programmazioni della pellicola. E' pertanto difficile porsi di fronte al film con l'imparzialità del critico che ignori i retroscena, le difficoltà,

---

(6) cfr. Mario Verdone: *Documentari e film per ragazzi* in « Bianco e nero », Roma, anno XX, n. II, novembre 1959.

le angustie, che una volta di più impedirono a Grémillon di esprimersi come voleva. Ciò d'altra parte non può essere addotto a scusante per una benevolenza eccessiva, che porti, come fanno Jeanne e Ford nella loro « Histoire du cinéma parlant », a parlare del "capolavoro" del regista. La tendenza ad una drammaticità scoperta, che abbiam visto imbrigliare di continuo la resa poetica dei suoi personaggi, trova in *Remorques* ampie possibilità di sfogo e di amplificazione antirealistica nel vistoso contrasto, nel già tipico Gabin fissato per sempre da Prévert in *Le quai des brumes* (Il porto delle nebbie, 1938) e ne *Le jour se lève* (Alba tragica, 1939), fra l'amore della moglie e quello dell'amante, l'amante per eccellenza del cinema francese di quegli anni, Michèle Morgan. Se poi si consideri che il conflitto morale divampa nel quadro d'una tempesta di mare, ricorrendo cioè all'abusata equazione romantica "tempesta atmosferica-tempesta d'anime" si ha la misura di come la struttura stessa del film, la tipologia in cui si sviluppano i personaggi, i punti obbligati che attraversano le situazioni e la stessa conclusione tragica, tutto riconduca *Remorques* al quadro tradizionale del verismo prévertiano, che già aveva trovato la sua più adeguata traduzione in immagini cinematografiche nei film suaccennati di Carné. Storicamente, il film può aver dunque il significato dell'ultimo protendersi del mondo poetico prévertiano del primo decennio sonoro oltre i suoi limiti storici effettivi, fino in anni, come quelli della guerra, che maturavano già, da una nuova esperienza civile, temi più ampi, meno ripiegati nel fatalismo d'un destino da accettare comunque. « Il tema lirico e morale della solitudine, dell'impossibilità della salvezza, dell'impossibilità dell'amore, del prevalere del destino », osserva appunto Glauco Viazzi nel suo fondamentale studio su Gabin, « troverà il suo culmine in *Remorques*... nel quale la sconsolata, patetica, irreversibile sequenza della spiaggia è la quintessenza stessa del prévertismo » (7). Valga questo, appunto, ad indicarne la rappresentatività — minore — d'un filone, che però trovava nei fatti la conclusione del suo ciclo; ma al di là di questo, e volendo salvarne i valori poetici, troviamo ben poco, salvo la anche troppo famosa sequenza citata della spiaggia. (A forzarne i caratteri in una direzione esteriormente drammatica, pensiamo abbia contribuito anche la collaborazione di Cayatte in veste di sceneggiatore accanto a Prévert).

(7) GLAUCO VIAZZI: *Jean Gabin*, Milano, collana « Tascabile del cinema », n. 10-11, Sedit, 1956.

Lumière d'été è un altro film prévertiano; non il Prévert che suggeriva a Carné un preteso "verismo" — la revisione che abbiam tutti compiuto lo scorso anno del pur pregevole *Le quai des brumes* ci ha infatti permesso di riscoprire, col distacco del tempo, come tutto il "verismo" dell'ambiente di porto e di malavita fosse elaborata costruzione intellettuale, che dava luogo a immagini calibrate e studiate secondo un gusto preciso — ma il poeta che cercava di esprimere più propriamente se stesso con tutta la sua inclinazione all'allegoria, al simbolo. Non è un caso che il film in cui è trascritta la piena misura del suo mondo sia un disegno animato, *La bergère et le ramoneur* (La pastorella e lo spazzacamino) di Paul Grimault. E' probabile che all'allegoria lo spingesse il regime di occupazione, che, è chiaro, non avrebbe concesso di approfondire, se non in cifra, certi temi sociali. Ma allegoria e simbolo sono connaturati al poeta. « Il cinema francese [alla Prévert] », scriveva Jean Quéval, « non è affatto realista... Ciò che egli rappresenta è lo schema marxista, e lo dipinge con colori francescani » (8). La sostanza anarchica, insomma, gli impedisce di restituirci poeticamente un'immagine realistica della società, con le sue gradazioni, e di descriverne i contrasti con i numerosi elementi civili, morali, economici, spirituali, sociali che li rendono complessi, e risolvibili soltanto a patto di tenerne presente detta complessità. Prévert è invece portato, come rilevava Quéval, al massimo di semplificazione, ad una divisione manichea fra buoni e cattivi, ad una accentuazione di violenza distruttiva a cui non corrisponde un'adeguata "pars construens", una visione del mondo nuovo che non sia generica e populista, staccata da una prospettiva storica reale. L'allegoria, il simbolo, sono la traduzione più adeguata della sua impossibilità di analisi, di approfondimento, della sua vocazione poetica ad immagini nette e contrapposte. Ma Prévert è anche soffocato da un intellettualismo che lo spinge a moduli espressivi obbligati. Parliamo di lui, perché di lui, più che di Grémillon, è la paternità di *Lumière d'été,* a cui il regista ha fornito una indubbia adesione spirituale e l'esperienza saldissima del suo mestiere, ma rimanendo in sostanza debitore a Prévert di tutta la tematica e il mondo poetico che ne consegue. Si è voluto avvicinare, a questo film, il ricordo de *La règle du jeu* di Renoir; per parte nostra, la più recente

(8) JEAN QUÉVAL: *Il cinema contro la società* in « Rivista del cinema italiano », Roma, anno II, n. 3, marzo 1953.

esperienza critica ci offrirebbe il destro d'un altro accostamento, *Sommarnattens Leende* (Sorrisi di una notte d'estate, 1955) di Ingmar Bergman. Si tratta, in tutt'e tre i casi, di commedie che scoprono, in chiusura, una vena amara profonda che ne rivolta il puro "giuoco" svelandone, appunto, il carattere allegorico; e si tratta, ancora, di commedie che colpiscono l'amoralità d'una certa società borghese tutta chiusa in un suo mondo privato (quella de *La dolce vita,* per intenderci) che trova il suo culmine di rappresentazione in una festa, dove meglio si denuncia, al di là dei veli di ciascuno, il vero volto morale dei personaggi. In Bergman il giuoco è così sottile e raffinato che è accaduto a molti di noi, quando si vide il film la prima volta non avendo ancora una sufficiente informazione sull'opera bergmaniana, di non coglierne subito la sostanza amara di profonda critica e, di scambiarlo per un film "alla viennese" o, per fare un riferimento preciso che allora non mancò, alla Ophüls. Anche de *La règle du jeu,* e specie dopo averne potuto vedere l'edizione integrale ricostruita da Renoir, si può dire che corra sul doppio binario d'un divertimento apparente e d'un realismo amaro di sostanza; ma Renoir scopre abbastanza chiaramente le sue carte con la sequenza finale, di palese dramma (l'uccisione nel casino di caccia). Prévert, al contrario, non resiste alla tentazione di denunciare subito "apertis verbis" e scandisce il racconto in due tempi distinti e contrapposti: la festa al castello, dove si intrecciano giuochi d'amore, e il colpo d'arma da fuoco d'un marito tradito cade nel vuoto della festa e subito rientra nel vortice d'un racconto tumultuoso, e la costruzione della diga, dove il castellano vizioso e corrotto trova la morte mentre cerca di uccidere. La simbologia del poeta trova appigli continui: la festa è in costume, a maggior contrasto con gli operai che rappresentano la realtà quotidiana; la festa è immersa nella luce, le scene della diga sono avvolte nelle ombre della notte; il gruppo dei convitati che dopo l'incidente di macchina, finisce raccolto dagli operai, è ancora in maschera, per esprimere figurativamente l'appartenenza ad un mondo diverso e falso; e si potrebbe continuare. Intendiamoci, non si nega qui che la foga polemica di Prévert, unita alla sapienza registica, qui indubbia, di Grémillon, non offra uno spettacolo intelligente e penetrante; e, ad esempio, giustamente il Vaughan cita la sequenza della tarantella come prototipo di « impiego cinematografico della danza non come numero a sè stante, ma in funzione d'azione

e di atmosfera» (9). *Lumière d'été* è la comprova di come Grémillon non sapesse imporsi agli scenaristi ma ne subisse l'influenza, senza far prevalere la propria personalità. Coerentemente a quello che abbiamo ricordato dei limiti prévertiani, lo scenarista, rileva il Viazzi, «si è più interessato ai personaggi decadenti che a quelli che avrebbero dovuto essere positivi, ma che tali in effetti non sono, perché piuttosto indeterminati ed astratti» sicché invece di un film realistico abbiamo «la fiaba della Bella che, contesa da due Signori, fugge al fine con il Prode Cavaliere» (10). Dove però non seguiamo il ragionamento del Viazzi, peraltro acuto, è quando addebita questo risultato negativo solo a Prévert, mentre Grémillon, di supposto temperamento realistico, avrebbe cercato di contrastare la scadente letteratura del soggetto e dei dialoghi. In realtà, abbiamo visto come il realismo per Grémillon sia sempre stato un'aspirazione umana più che una componente del suo stile.

Valga l'esempio di *Pattes blanches,* l'ultimo suo film importante (1948); qui non c'è Prévert, ma ancora domina l'intellettualismo, assecondato dal contributo, in veste di scenarista, di Jean Anouilh. Anche qui un castellano, solitario, romanticamente triste e indifeso, che una donna insidia solo per tormentarlo e spezzarne un amore delicato con una servetta di osteria bruttina e zotica; e quei personaggi «letterari» che passano da film a film, ricollegandosi a una tradizione più che affondando le radici in una ispirazione alla vita: si veda il fratellastro povero e invidioso, che trova le sue ragioni di esistenza solo nell'odio; e la «tentatrice» stessa, che si inquadra, senza una virgola fuori posto, in una convenzione classica sulla «peccatrice di provincia» come il cinema francese ce ne ha fatte conoscere molte. «Dall'incontro Grémillon e Anouilh», osserva Guido Aristarco, «non poteva nascere che un film "maudit"; sensualmente malato nella impostazione e negli sviluppi, mostra in ogni inquadratura un vistoso gusto edonistico, una calligrafia fine a se stessa, una ricerca del particolare volta a mettere in evidenza abbondanti elementi letterari, i quali annullano quasi del tutto il fattore umano... I personaggi della torbida e sconcertante vicenda... mancano di vere psicologie, agiscono spinti ad irresistibili quanto arbitrarie passioni,

(9) David Vaughan: *La danza nel cinema* in «Cinema», nuova serie, Milano, n. 16, 15 giugno 1949.
(10) Glauco Viazzi: *Il cinema francese non è morto e merita di essere conosciuto* in «Cinema», nuova serie, Milano, n. 49, 1° novembre 1950.

da un "destino" proposto in partenza ma non suggerito da motivi diversi, tra i quali risaltano soltanto quelli carnali» (11). Ripigliamo, insomma, il filo del "destino" di *Maldone*, di *Remorques*, che coartando le file della vicenda sin dagli inizi la rende in gran parte scontata, e quindi, persa la carica drammatica, ci orienta soprattutto sul "come" singole situazioni sono espresse e cioè sull'aspetto meramente formale. Riguardo al quale l'opera offre pagine anche "belle", isolatamente parlando, dove la preziosità dell'immagine giunge all'estetismo e, sia pure in misura minore rispetto a *Lumière d'été*, non manca di arricchirsi baroccamente di significati allegorici (ricorda Lo Duca infatti come, nella letteratura propria di Anouilh, «il destino, il peccato, l'anelito e il sogno sono personaggi vivi alla stregua dei personaggi in carne e ossa» [12]).

A quest'opera così spesso celebrata preferiamo perciò *Le ciel est à vous* (1943), che Georges Sadoul ritiene (13) il capolavoro del regista. Capolavoro è termine impegnativo, che non useremmo alla leggera per una personalità come quella considerata che ha cercato una sua coerenza sempre, senza però raggiungerla mai nell'appagamento della autentica poesia. Seducente è tuttavia l'ipotesi che il Sadoul affaccia, secondo la quale *Le ciel est à vous* «avrebbe dovuto aprire la porta a un "neorealismo" francese che avrebbe forse preceduto quello italiano». Certo è che le venature popolari, gli scorci d'ambiente di paese, le figurine umane di qualche film (si pensi, ad esempio, a tutto l'inizio di *Pattes blanches*, all'arrivo della mantenuta, a come Grémillon sa rendere il quadro del melanconico caffeuccio di provincia) che altrove erano state emarginate a favore d'una impostazione intellettualistica che richiedeva più elaborati personaggi ed ambienti, ne *Le ciel est à vous* dominano. Si tratta, si badi, d'un film minore, dove non si oltrepassa lo stadio del bozzetto cordiale, raccontato in modo semplice e se si vuole anche sbrigativo (si veda come è risolto narrativamente male il «raid» aviatorio che avrebbe potuto costituire il «clou» spettacolare e drammatico dell'opera). Ma è proprio la modestia degli assunti — ricordare alla buona la vicenda, reale, della moglie d'un garagista che, senza gran-

(11) GUIDO ARISTARCO: *Il IV Festival svizzero - A Locarno non si addicono le premiazioni ufficiali* in «Cinema», nuova serie n. 19, 30 luglio 1949.

(12) LO DUCA: *Tre serate, tre lezioni* in «Cinema», nuova serie, Milano, n. 12, 15 aprile 1949.

(13) GEORGE SADOUL: *Grémillon e Becker, amore per il cinema* in «Bianco e nero», Roma, anno XXI, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1960.

di allenamenti e con un velivolo costruito in casa assieme al marito, seppe battere il record mondiale femminile di distanza senza scalo — che rende omogenea e compatta la pellicola, priva di ricerche estetizzanti, recitata con spoglia misura da due eccellenti Charles Vanel e Madeleine Renaud (attrice che Grémillon ha, anche in *Remorques,* perfettamente compreso), fotografata da Louis Page col tono delle « attualità ». Girato sotto l'occupazione, il film celebrava in modo antiretorico una piccola gloria nazionale; e ciò assumeva un significato; ma soprattutto era la riscoperta, dopo la stagione dell'esasperato « verismo », del racconto dimesso, della piccola gente; qualcosa di analogo a quel che Blasetti e Zavattini facevano più o meno nello stesso anno con *Quattro passi fra le nuvole.*

Ivan Grozniji di S. M. Eisenstein (2.a parte).

Tirando le somme, questa multipla retrospettiva, volendo darci un'idea di molte figure e fasi storiche del cinema, ha finito per essere, a seconda dei casi, o incompleta e banale (Griffith) o ripetitoria di cose già viste (Chaplin) o di non rilevante interesse critico (film inglese di guerra, Grémillon). L'unica proiezione di vero e stimolantissimo interesse è stata quella de *La congiura dei Boiardi* di Eisenstein, vale a dire della più famosa seconda parte dell'*Ivan il terribile,* per molti anni vietata dalla censura sovietica. Di essa si è scritto (14) in occasione della « prima » a Bruxelles; però l'edizione veneziana ha, su quella di allora, un grande pregio, il finale stampato a colori come fu girato, mentre a Bruxelles, incomprensibilmente, si era proiettato il film in bianco e nero. E' l'unica prova del maestro sovietico nel campo del colore, e l'esemplare coerenza ai suoi principii teorici offre sequenze di grande forza espressiva. Il colore, come egli sostiene ne « La tecnica del film », non è usato in modo naturalistico, ma in funzione psicologica, e il regista è perfettamente indifferente al fatto che un volto possa essere blu o verde, se questo può esprimere con immediata efficacia uno stato d'animo; di più, il volto di Ivan muta colore all'interno di una stessa sequenza, e questo senza disturbare lo spettatore, con sapiente fusione col tono espressivo generale. La sequenza della festa, dove Ivan fa ubbriacare il pretendente e poi lo incorona al suo posto perché, riconoscendo il manto e le insegne imperiali il sicario lo uccida in luogo di lui, Ivan, è un'orgia di tinte violente alternate quasi con lampeggiamenti. La sequenza della processione e dell'uccisione del presunto Ivan è

(14) cfr. TULLIO KEZICH: *Ivan il terribile, ritratto di Stalin* in « Bianco e nero », Roma, anno XX, n. 1, gennaio 1959.

invece raccontata monocromamente, in una uniforme tinta giallo-verdastra che rende livido e spettrale l'ambiente e suggerisce un presagio di morte. Le inquadrature conclusive, dopo graduali sostituzioni di uniformi tinte monocrome, torna ai colori consueti, adoperati in misura molto naturale, quasi a rendere figurativamente l'idea del ritorno di Ivan alla sicurezza e alla normalità dopo il pericolo. (C'è solo da augurarsi che la casa distributrice italiana non risparmi il colore per l'edizione doppiata per qualche malinteso senso di economia).

Concludendo le nostre osservazioni, ci auguriamo che l'incarico di curare la retrospettiva sia affidato subito, appena si inizia la fase preparatoria della nuova manifestazione; che, tornando alla consuetudine degli ultimi anni, sia fatto conoscere l'ordinatore, come del resto si fa per le comuni mostre d'arte; che il ciclo della retrospettiva sia unico, o al massimo duplice, e di considerevole ampiezza, come fu quella dedicata a Stroheim o alla Nielsen. Ci sembrerebbe infine opportuno che la Mostra, che ha con quest'anno iniziato una nuova serie dei suoi quaderni dedicati a panorami di cinematografie nazionali, li integrasse, come è stato già chiesto da più parti, con una retrospettiva dei maggiori film muti e sonori delle cinematografie esaminate nei volumi. Sarebbe allora un servizio prezioso, e veramente diverso e qualitativamente unico rispetto ai programmi dei circoli del cinema, che la Mostra renderebbe alla cultura cinematografica del nostro Paese.

I film della retrospettiva inglese

1941 **TARGET FOR TONIGHT — s. e r.:** Harry Watt - **f.:** Jonah Jones, Edward Catford - **m.:** Leighton Lucas - **mo.:** Steward McAllister - **int.:** ufficiali e uomini della R.A.F. (Royal Air Force) - **p.:** Ian Dalrymple per la Crown Film Unit.

1942 **IN WHICH WE SERVE (Il Cacciatorpediniere Torrin o Eroi del mare) — r.:** Noel Coward e David Lean - **sc. e m.:** Noel Coward - **f.:** Ronald Neame - **scg.:** David Rawnsley - **mo.:** Thelma Myers - **int.:** Noel Coward, John Mills, Celia Johnson, Bernard Miles, Kay Walsh, Joyce Carey, Michael Wilding, Derek Elphinstone, Robert Sanson, Philip Friend, James Donald, Ballard Berkeley, Chimmo Branson, Kenneth Carten, George Carney, Kathleen Harrison, Wally Patch, Richard Attenborough, Penelope Dudley Ward, Hubert Gregg, Frederick Piper, Caven Watson, Johnny Schofield, Geoffrey Hibbert, John Boxer, Leslie Dyer, Walter Fitzgerald, Gerald Case, Dora Gregory, Lionel Grose, Norman Pierce, Ann Stephens, Jill Stephens, Daniel Massey,

Eileen Peele, Barbara Waring, Kay Young, Juliet Mills - **p.**: Noel Coward per la Two Cities.

THE FIRST OF THE FEW (Il primo dei pochi) — r. e **p.**: Leslie Howard (per la British Aviation Pictures) - **s.**: Henry C. James, Kay Strueby - **sc.**: Anatole de Grundwald, Miles Malleson - **f.**: Georges Périnal - **scg.**: Paul Sheriff - **m.**: William Walton - **mo.**: Douglas Myers - **int.**: Leslie Howard, David Niven, Rosamund John, Roland Culver, Anne Firth, David Horne, J. H. Roberts, Derrick de Maeney, Rosalyn Boulter, Herbert Cameron, Tonie Edgar Bruce, Gordon McLeod, George Skillan, Erik Freund, F. R. Wendhausen, John Chandos, Victor Beaumont, Suzanne Clair, Brefni O'Rorke, Gerry Wilmot, Jack Peach, Filippo Del Giudice.

1943 **WE DIVE AT DAWN (La tigre del mare) — r.**: Anthony Asquith - **sc.**: J. B. Williams, Val Valentine - **f.**: Jack Cox - **scg.**: W. Murton - **dir. mu.**: Louis Levy - **mo.**: R. E. Dearing - **int.**: John Mills, Louis Bradfield, Ronald Millar, Eric Portman, Jack Watling, Reginald Purdell, Caven Watson, Niall MacGinnis, Leslie Weston, Norman Williams, Lionel Grose, David Peel, Philip Godfrey, Robert Wilton - **p.**: Edward Black per la Gainsborough Pictures.

MILLION LIKE US (Due nella tempesta) — r. e **s.**: Sidney Gilliat, Frank Launder - **f.**: Jack Cox, Roy Frogwell - **scg.**: John Bryan - **m.**: Louis Levy - **mo.**: R. E. Dearing, Alfred Roome - **int.**: Eric Portman, Patricia Roca, Gordon Jackson, Anne Crawford, Joy Shelton, Megs Jenkins, Basil Radford, Naunton Wayne, Moore Marriott, John Boxer, Valentine Dunn, John Salew - **p.**: Edward Black per la Gainsborough Pictures.

SAN DEMETRIO-LONDON (Naufragio) — r.: Charles Frend - **s.**: da una relazione ufficiale di F. Tennysin Jesse sul recupero della nave cisterna « San Demetrio » - **sc.**: Charles Frend, Robert Hamer - **f.**: Ernest Palmer - **scg.**: Duncan Sutherland - **m.**: John Greenwood - **mo.**: Eily Boland - **int.**: Walter Fitzgerald, Arthur Young, Ralph Michael, Neville Mapp, Frederick Piper, Herbert Cameron, John Owers, Gordon Jackson, Robert Beatty, Barry Letts, Michael Allen, Mervyn Johns, Lawrence O'Madden, James Donald, James Sadler, Peter Miller Street, Nigel Clarke, James Knight, David Horne, Diana Decker - **p.**: Michael Balcon per la Ealing Studios Ltd.

I WAS A FIREMAN — r. e **s.**: Humphrey Jennings - **f.**: C. Pennington Richard - **scg.**: Edward Carrick - **m.**: William Alyn - **mo.**: Stewart McAllister - **int.**: George Gravett, Philip Dickson, Fred Griffiths, Loris Rey, Johnny Houghton, T. P. Smith, John Barker, William Sanson, Betty Marton, Eileen White - **p.**: Ian Dalrymple per la Crown Film Unit.

WORLD OF PLENTY — r. e **p.**: Paul Rotha (per il Ministry of Information) - **s.**: Eric Knight, Paul Rotha - **sc.**: Eric Knight - **comm.**: Miles Mallison - **m.**: William Alwyn.

1944 **WESTERN APPROACHES — r., s., sc.**: Pat Jackson - **f.** (in Technicolor): Jack Cardiff - **m.**: Clifton Parker - **mo.**: J. Jackson - **int.**: Ufficiali e uomini della Marina Mercantile e delle Marine Alleate - **p.**: Ian Dalrymple per Crown Film Unit.

THE WAY AHEAD (La via della gloria) — r.: Carol Reed - **s.**: Eric Ambler - **sc.**: Eric Ambler, Peter Ustinov - **f.**: Guy Green - **scg.**: David Rawnsley - **m.**: William Alwyn - **mo.**: Fergus McDonell - **int.**: David Niven, Raymond Huntley, William Hartnell, Stanley Holloway, James Donald, John Laurie, Leslie Dwyer, Hugh Burden, Jimmy Hanley, Reginald Tate, Leo Genn, Peter Ustinov, John Ruddock, Bramley Davenport, Renée Asherson, Mary Jerrold, Tessie O'Shea, Raymond Lo-

vell, A. E. Matthews, Lloyd Pearson, Penelope Ward, Esme Cannon, Eileen Erskine, Grace Arnold - **p.**: Norman Walker e John Sutro per la Two Cities Films.

1945 **DIARY FOR TIMOTHY** — **r.**: Humphrey Jennings - **comm.**: E. M. Forster - **f.**: Fred Gamage - **m.**: Richard Addinsell - **supervis.mo**: Alan Osbiston - **speaker**: Michael Redgrave - **int.**: gente della strada, con la partecipazione di John Gielgud e Dame Myra Hess - **p.**: Basil Wright per la Crown Film Unit.

THE TRUE GLORY (La vera gloria) — **r.** e **mo.**: Carol Reed, Garson Kanin - **comm.**: Gerald Kersh - **f.**: materiale dei cinegiornali - **m.**: William Alwyn - **p.**: Office of War Information e Ministry of Information.

THE WAY TO THE STARS — **r.**: Anthony Asquith - **s.** e **sc.**: Terence Rattigan - **f.**: Derek Williams - **scg.**: Paul Shsriff - **m.**: Nicholas Brodzsky - **mo.**: Fergus McDonell - **int.**: Michael Redgrave, John Mills, Rosamund John, Douglass Montgomery, Renée Asherson, Stanley Holloway, Basil Radford, Felix Aylmer, Bonar Colleano, Joyce Carey, Trevor Howard, Tryon Nichol, Bill Rowbotham, Grant Miller, Jean Simmons, Johnnie Schofiled, Charles Victor, David Tomlinson, Hartley Power, Vida Hope, Hugh Dempster, Charles Farrell, Anthony Dawson, Bill Logan, John Howard, Murray Matheson, John McLaren, Jacqueline Clarke, Alf Goddard, Cavan Watson, Sydney Benson, Peter Cotes, Jan Warner, Ann Wilter - **p.**: Anatole de Grunwald per la Two Cities Films.

1950 **THE UNDEFEATED** — **r.**: Paul Dickson, Ted Willis - **f.**: Ronald Anscombe - **m.**: Lambert Williamson - **mo.**: Frances Cockburn - **int.**: Gerard Pearson (con la voce di Leo Genn) e attori non professionisti - **p.**: James Carr della World Wide Pictures per il Central Office of Information.

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

N.B. — Riteniamo inutile, per i motivi addotti nel testo, pubblicare una filmografia dei film presentati di D.W. Griffith, di R. Bresson, di C. S. Chaplin. Per Jean Grémillon rinviamo alla filmografia da noi pubblicata assieme al citato saggio del Sadoul.

I convegni e la Mostra del libro

di LEONARDO AUTERA

Il tema del secondo Convegno internazionale promosso dal Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini e dalla Mostra del cinema doveva toccare un aspetto particolare di quello più generale trattato lo scorso anno, che genericamente coinvolgeva, a titolo introduttivo, la somma dei rapporti tra « Cinema e civiltà ». Dalle mosse di quel tema, e in modo particolare dall'aver constatata la la frequenza con cui la rappresentazione della violenza, sia sul piano collettivo (la guerra) sia sul piano individuale (il delitto), ricorre sullo schermo, é scaturito il proposito di circoscrivere le argomentazioni di quest'anno al tema « Cinema e giustizia ». Non si può dire, tuttavia, che relatori e convegnisti ad esso siano riusciti scrupolosamente ad attenersi, tanto più che il rapporto reale tra rappresentazione cinematografica e « giustizia » nel suo significato generico, se a noi sfugge quasi del tutto, non poteva quanto meno mancare di lasciar adito ad una grande varietà, e libertà, di considerazioni collaterali. Con maggior esattezza il Convegno poteva essere inquadrato sul tema « Cinema e violenza » o, come é stato in definitiva, su « Cinema e morale ». Al primo rapporto rimandavano, del resto, i temi particolari « Cinema e guerra », « Cinema e delitto », « Cinema e pena », su cui si sono articolate le tre sedute del Convegno, e nel secondo hanno sempre finito col puntualizzarsi le conclusioni.

Ogni relatore ha preso le mosse dall'interrogativo (perché nella produzione cinematografica la rappresentazione della violenza e del male prevalga su quella del bene) proposto dal prof. Francesco Carnelutti — presidente e animatore del Convegno — nella sua prolusione ed é pervenuto alle sue conclusioni denunciando la liceità o meno che la violenza e il male, o determinati aspetti di essi con determinate soluzioni, abbiano a trovare così largo ricetto sullo schermo.

Carnelutti, da parte sua, aveva suggerito come una probabile interpretazione della tendenza del pubblico a gradire la rappresentazione del delitto piuttosto che di una buona azione nel probabile « bisogno di sentirsi migliore di colui le cui gesta contempla sullo schermo »; ciò che sarebbe confortato dall'altra esigenza, di fisico equilibrio, che ogni volta al delitto segua il castico. «-Purtroppo — ha specificato l'illustre giurista — questa é una esigenza che quasi a tutti si manifesta come un'avversione a chi ha commesso un delitto e pertanto come un desiderio che egli soffra quanto e più di quanto ha fatto soffrire ». Il pubblico insomma, é ancora dominato dall'istinto primitivo della vendetta: « specialmente nella più ingenua cinematografia americana l'*happy end* consiste nella uccisione dell'omicida che vuol dire nel trionfo della pena di morte. Più o meno consapevolmente il cinematografo esalta la sedia elettrica e la camera a gas ». Già queste illuminate osservazioni hanno contribuito a convogliare i temi della discussione verso l'argomento sempre sottaciuto ma tuttavia più presente e più reale: quello appunto relativo a « cinema e morale ».

In apertura della sua relazione su « Cinema e guerra » Arturo Carlo Jemolo ha tracciato un'esauriente rassegna dei molteplici spunti ricorrenti nei film di contenuto bellico. Due grossi filoni riguardano la guerra come riabilitazione dell'individuo colpevole od inetto, il quale finirà col mettere in luce le capacità o le virtù più insospettate, e, sul piano collettivo, la guerra come unificatrice della nazione al di sopra degli odii di campanile. Vi sono, poi, i due temi contrapposti del film che esalta le virtù umane e civili del capo e del film antimilitarista; ma anche nei casi più apprezzabili (*Orizzonti di gloria, L'ammutinamento del Caine*) « l'antimilitarismo deve sempre trovare il suo limite per non incappare nella censura: non può essere cattiva dalle fondamenta l'istituzione, possono solo essere guasti gli uomini, e non tutti ». Un altro filone assai ricco é quello che pone in contrasto la crudeltà della guerra con la bontà degli uomini, soprattutto dei semplici. Altre volte ai film di guerra vengono innestati motivi plateali più propri del dramma giallo — attraverso l'argomento dello spionaggio — o del racconto erotico; ed infine si manifesta la tendenza, quasi sempre deprecabile, del film semplicemente patriottico, al servizio di un'idea o di una fazione. Ma, in ogni caso, il cinema non si pone il problema della ricerca della vera giustizia: o é nazionale, per cui « i nostri hanno sempre ragione,

i nostri sono sempre gli uomini di Dio », oppure resta agnostico. Dal panorama non sempre confortante restano fuori, perché mancano del tutto, i film che considerino la guerra come un delitto, da cui il singolo debba astenersi (un'opera, per esempio, che esalti la figura dell'obiettore di coscienza), e i film che rifacciano la genesi delle guerre, denunciando «l'opera della stampa che persuade i popoli della ineluttabilità, della fatalità di certe guerre, creando quella psicosi per cui dei pacifici cittadini accettano e quasi desiderano una guerra, o che é volta a creare in un popolo il convincimento di essere vittima di continui torti ». Ma condizione necessaria per affrontare questi ed altri temi — fino a quello più eletto della giustizia, « di quali siano i beni così alti che possano meritare per la loro difesa di affrontare gli strazi della guerra » — é la libertà, « una censura che non intervenga, che non si spaventi delle conclusioni ». In proposito Jemolo ha lamentato che al cinema non siano concessi quegli ardimenti che sono frequenti, per contro, al teatro e alla letteratura. Ma oggi che con la diffusione della televisione il cinema ha salito un gradino più alto non possiamo non concordare con il relatore che quello che é il rapporto fra teatro e cinema, abbia a ripetersi fra cinema e televisione. E se è giusto, come è giusto, che l'opinione pubblica lo pretenda, é ancora più auspicabile che gli uomini di governo si persuadano che « il peggiore pericolo per uno stato é il disinteresse del popolo, la sua convinzione di dover essere diretto, di non poter seguire i suoi problemi vitali, decidere il proprio destino. Se un giorno poi si abbia risveglio di quello che era stato gregge, tale risveglio può essere pauroso. Meglio degli oppositori che dei dormienti ».

Così esplicita la relazione di Jemolo, rivelatrice oltre tutto di una non superficiale preparazione specifica (benché come ha rilevato Luigi Chiarini, più negativa del dovuto circa gli apporti positivi che il cinema ha pur dato in questo settore: con il film di Milestone *All'Ovest niente di nuovo,* per esempio, o con *Charlot soldato*), non poteva non sollecitare la discussione sul tema che più di ogni altro stava a cuore. Per primi hanno raccolto l'invito gli studiosi di cinema, da Chiarini a Gadda Conti, i quali si sono affrettati a denunciare l'arretratezza e l'ipocrisia, in questo campo, dell'Italia, dove non si ha paura del sesso bensì del libero contrasto delle idee; ed hanno sottolineato l'immoralità della morale convenzionale ed appiccicata la quale acqueta le censure ma non può lasciare nello spet-

tatore una vera sete di giustizia. Su questo punto, che ha trovato concordi anche magistrati e giuristi, da Ernesto Eula a Filippo Pasquera, si è riaccesa anche più fervida la discussione dopo la relazione della seconda giornata su « Cinema e delitto », di Alfredo De Marsico, il quale ha sostenuto una tesi decisamente opposta a quella fino allora dominante. « Per alcuni — ha dichiarato De Marsico — la rappresentazione filmica del male è fattore scatenante di aggressività latente nell'inconscio; per altri, fattore agevolante la manifestazione e lo sviluppo di nevrosi in incubazione; per altri, laboratorio di perfezionamento della tecnica del delitto ». E ha indicato come precipuo rimedio il « radicale divieto di produzione di certi film »: azione legislativa garantita dall'art. 21 della Costituzione. Egli, inoltre, si è dimostrato molto scettico circa la possibilità di « distinguere l'opera d'arte dall'osceno », per il carattere « il più delle volte subiettivo di un simile giudizio ». Ma in tal modo ha peccato di un'interpretazione alquanto partigiana del problema, propria di chi ha interessi eccessivamente vincolati alla fredda applicazione dei codici. Più oculato è apparso l'intervento del ministro Gonella, il quale ha fatto un chiaro rapporto fra arte e morale, specificando che quest'ultima dev'essere immanente nell'azione cinematografica: « non basta l'*happy end,* la morale *della* favola; ciò che conta è la morale *nella* favola », che sola può essere garanzia dell'integrità dell'artista. Lo stesso Gonella ha poi visto giusto — a nostro avviso — spiegando col « carattere sensoriale dello spettacolo cinematografico » la predominanza in quest'ultimo dei temi inerenti al sesso e alla violenza, rigettando, per contro, la tesi della catarsi ventilata da Carnelutti.

L'ultima relazione, sostenuta da Jean Graven sul tema « Cinema e pena », è consistita in massima parte in un'ampia casistica del film « criminale e poliziesco » ed ha portato alla conclusione che troppo spesso questi generi tradiscono la realtà perchè ne ipertrofizzano un settore particolare. Graven ha, infine, auspicato che anche il film « nero » — come l'arte di Eschilo e, più vicina a noi, quella di Dostoewskij o di Graham Greene — possa far « scaturire da un intrigo poliziesco una tragedia intensamente spirituale », dove possano coesistere nello stesso personaggio il colpevole e il giudice, il criminale e il poliziotto. Nonostante alcune interessanti considerazioni come questa e pur avendo sfoggiata un'ampia documentazione specifica, nemmeno l'ultimo relatore è sempre riuscito a scindere il

film artistico da quello che non lo è. Ciò che è stato uno dei limiti più evidenti dell'intero Convegno; il quale si è presentato indubbiamente « ad alto livello » per quanto ha riguardato la partecipazione di magistrati e giuristi di chiara fama internazionale, ma — non certo per disimpegno degli organizzatori — è stato disertato o preso alla leggera dai cineasti. Il programma contemplava che le tre relazioni di parte giuridica dovessero essere accoppiate ad altrettante relazioni di noti registi cinematografici particolarmente interessati al problema per averlo trattato in alcuni loro film. Invece, il polacco Aleksander Ford non ha nemmeno giustificata la propria assenza, ed i francesi André Cayatte e Robert Bresson si sono limitati a comparire nella giornata conclusiva per dei brevissimi interventi. Cayatte ha voluto giustificare la sua tematica giudiziaria con l'intento di scuotere le coscienze degli spettatori, e per questo — per farli aderire maggiormente al tema — si sbizzarrisce in un'intensa ricerca di effetti emotivi (una specie di « montaggio delle attrazioni », insomma). Più interessante l'intervento di Bresson; ma non certo per l'eccentrica dichiarazione che il cinema non sarebbe arte perchè della realtà rappresenterebbe soltanto le apparenze e non l'anima, bensì allorquando, citando l'esempio del bellissimo documentario antirazzista di Resnais *Notte e nebbia,* ha affermato la convenienza, per l'efficacia espressiva del film, che il cinema abbia a rappresentare la crudeltà e la violenza nei loro risultati piuttosto che nel loro esplodere.

Tutto sommato, il divario — già da altri rilevato su queste pagine a proposito della prima edizione del Convegno « Cinema e civiltà » — derivato da una certa unilateralità di interessi e di preparazione specifica dei rappresentanti delle due parti in causa, si è manifestato anche quest'anno, accentuato, per di più, dalla predominanza che nel dialogo ha fatalmente avuto il settore giuridico. E ancora, come si è detto, spesso e volentieri si è scantonato dal fulcro principale del tema preposto. Ma non ce ne rammarichiamo; essendo state proprio le digressioni ad accalorare e a rendere più stimolante la discussione.

Più un assaggio delle possibilità di un Convegno futuro — come ha specificato lo stesso direttore della Mostra Emilio Lonero — che un Convegno vero e proprio, è stato quello, patrocinato dall'U.N.E.S.C.O., che ha fatto seguito a « Cinema e giustizia ». Ne accenneremo brevemente. Riguardante i rapporti tra « Il cinema e la cultura in Oriente e in Occidente », si può dire subito che il tema

non ha mancato di suscitare un fervido interesse tra la pur ristretta assemblea, ed una serie di interessanti interventi da parte di esperti orientalisti, quali Vadim Elisseeff e Giorgio Levi della Vida, oltre che dello storico del cinema Georges Sadoul, che ha documentato alcuni tipici aspetti del cinema nei paesi orientali e nella Cina in particolare. In realtà il Convegno, presieduto da Piero Gadda Conti, era partito male a causa dell'assai discutibile — quando non costernante — relazione su « Cinema e cultura in Occidente » tenuta da Nino Ghelli; il quale si era limitato a tracciare un semplice e scontato sommario degli sviluppi espressivi del film in Europa e nel Nord-America, trascurando però bellamente di prendere in considerazione gli apporti, tutt'altro che indifferenti, dell'U.R.S.S. e riducendo, oltre tutto, il concetto di cultura al suo solo aspetto umanistico e aristocratico, secondo una concezione oltremodo retriva; e questo per tacere di tante illazioni del tutto personali. Il tono si è sollevato con la relazione del polacco Jerzy Toeplitz su «Cinema e cultura in Oriente», svolta con scrupolosa aderenza al tema e con abbondanza d'informazioni. A conclusione, l'avv. Eitel Monaco ha parlato dei « Motivi di incontro e di collaborazione tra Oriente e Occidente » limitandosi a fornire, da un punto di vista prettamente economico e commerciale, i dati statistici della situazione attuale degli scambi cinematografici fra Est e Ovest.

* * *

Chi si era occupato, lo scorso anno, su queste stesse pagine, della Mostra del libro e del periodico cinematografico concludeva le proprie considerazioni formulando l'augurio che per le successive edizioni della Mostra stessa si rivedessero e si riformassero, con un po' più d'« intelligenza filologica », le varie sezioni in cui essa è ripartita, o si ponesse rimedio, per lo meno, alle due particolari sezioni di « estetica e critica » e « storiografia e documentazione », che fatalmente portano a frequenti sconcerti di distinzioni per la semplice ragione che un'opera storiografica è quasi sempre critica al tempo stesso e viceversa, sostituendole con quelle di « critica e storiografia » ed « estetica » (meglio noi diremmo « teoria », per comprendervi più facilmente anche i semplici studi di sistemazione del linguaggio). Invece, anche la VI Mostra del libro pare abbia sofferto di quel clima di improvvisazione che ha umiliato quasi tutte le manifestazioni collaterali della Mostra del Cinema di quest'anno.

Le modifiche che sono state apportate alle insufficienze della

precedente edizione risultano ben poche: diremmo, anzi, che esse si limitano all'aver corretto qualche svarione relativo alla sibillina interpretazione del contenuto di alcuni volumi, per cui questi figuravano, nel catalogo e nella disposizione, nelle sezioni meno prevedibili. Altre modifiche non sono di rilievo, se abbiamo constatato che la redazione del catalogo, del resto sufficientemente funzionale ed editorialmente buona, e la distribuzione dei periodici e dei libri in due sale della Biblioteca Marciana non hanno subito sensibili variazioni. Soltanto, si è ristretto (più in teoria che in pratica, molti fra i volumi considerati essendo anche di cinque e più anni fa) il periodo di tempo comprendente le opere esposte facendolo partire dal gennaio 1958 invece che dal 1948. Niente abbiamo a ridire sulla sottrazione di un decennio ormai abbondantemente scontato nelle cinque precedenti edizioni della Mostra; ma la limitatezza del periodo preso in considerazione quest'anno costituiva una ragione di più e una condizione più favorevole per apportare i perfezionamenti auspicati. A questo punto è pur doveroso riconoscere che per quanto riguarda alcuni paesi — la Germania in particolare — si è riusciti ad offrire un panorama più esauriente dell'editoria cinematografica colmando anche parecchi vuoti degli anni scorsi; ma, al tempo stesso, bisogna rilevare che per altri paesi i vuoti si sono ripetuti e protratti. A tale proposito vogliamo qui prendere in considerazione i casi degli U.S.A. e della Gran Bretagna. Visto, se non andiamo errati, che per queste due nazioni, come per altre, non sono speciali organismi interni o gli stessi editori che si prendono sempre cura di segnalare ed inviare alla Mostra le proprie pubblicazioni cinematografiche, e che quindi deve essere la Mostra stessa a richiederle dopo un lavoro di ricerca d'altronde niente affatto complicato (è sufficiente scorrere le recensioni dei libri di cinema che si pubblicano nelle riviste specializzate), ci chiediamo quale sia la ragione per cui, fra le numerose e molto spesso interessanti biografie di registi, attori e produttori (per fare il caso di questa sola categoria) che sono state edite nei suddetti paesi negli anni recenti, sia stata presentata a Venezia soltanto una « vita » di Michael Todd e siano state trascurate quelle, ben più importanti, dei registi David W. Griffiith e Cecil B. De Mille (di quest'ultimo esistono una « colossale » autobiografia ed il volume di Phil Koury « Yes, Mr. De Mille »), dei produttori Louis B. Mayer ed Alexander Korda, delle attrici Ingrid Bergman, Marlene Dietrich e Mae West. Fin qui abbiamo citato a memoria; ma poi bisognerebbe sottolineare l'assenza di opere altrimenti pregevoli, quali la fonda-

mentale storia del cinema sovietico « Kino », scritta da Jay Leyda per gli editori londinesi Allen & Unwin, i due volumi di James Agee « On Film » (ed. McDowell & Obolensky), l'antologia critica «Film», curata da Daniel Talbot (ed. Simon & Schuster), e « The Technique of Film Animation » di Halas e Manvell (ed. Hastings House). E i rilievi potrebbero continuare.

Per ciò che riguarda il periodo di tempo che annualmente la Mostra dovrebbe prendere sistematicamente in considerazione, esso potrebbe limitarsi addirittura — anche in considerazione dell'interesse sempre più crescente degli editori (parallelo a quello dei lettori) verso la pubblicistica cinematografica, e se ciò potesse ulteriormente favorire gli ordinatori nel proposito di riuscire esaurienti, — ai dodici mesi che intercorrono tra una manifestazione e l'altra. Lo autorizzerebbe la frequenza stessa della Mostra e, oltre tutto, si permetterebbe al visitatore un più facile orientamento e al critico di fare il punto di anno in anno sui più recenti indirizzi che gli studi sul cinema perseguono nelle singole nazioni. In tal modo potrebbe essere riservato più spazio alla tanto promessa « retrospettiva », che dopo il tentativo del 1948 non ha avuto altro seguito. Essa, piuttosto che abbracciare la pubblicistica di un determinato paese in un determinato periodo di tempo, dovrebbe avere un carattere monografico e riguardare gli studi che in tutto il mondo si sono rivolti alla personalità di un regista, o ad un genere cinematografico, o ad una cinematografia.

Tanto spazio per nulla continua ad essere occupato anche dalla sezione « fonti letterarie », dove sono accatastati senza un preciso criterio i romanzi più disparati soltanto perchè possono aver suggerita la realizzazione di qualche film; inoltre, molto spesso essi figurano in una traduzione che non ha nulla a che vedere con il paese d'origine del film che ne è stato tratto. Si possono constatare, in proposito, arbitrii di questo genere: il romanzo di Hugo « Les misérables » è esposto in una traduzione tedesca e la descrizione del catalogo specifica che dall'originale è stato tratto un film americano diretto da Lewis Milestone.

Ma è inutile continuare a esemplificare, né è la prima volta che si dicono queste cose. E' quindi augurabile che si giunga ad una soluzione più soddisfacente, quale potrebbe essere quella di una Mostra sia pure più ristretta, ma più esauriente. Un minimo di buona volontà basterebbe a soddisfare l'esigenza.

Die Dreigroschenoper ritratto del Pabst prenazista

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

Die Dreigroschenoper è, forse, il film più significativo di Georg Wilhelm Pabst. Composto nel pieno della crisi che avrebbe travolto la Germania democratica, ha il valore di una accorata profezia (1). Alcuni storici del cinema lo inquadrano in una trilogia « sociale » (2) che comprenderebbe — prima — *Westfront 1918* e — immediatamente dopo — *Kameradschaft*: una condanna della guerra nello stile del pacifismo umanitario e un appello alla solidarietà internazionale del proletariato. Più espliciti nella tematica, questi due film; più sfumato *Die Dreigroschenoper,* una « extravaganza » (così la definì Paul Rotha e, in genere, la critica inglese che usa il termine comunemente, in varie accezioni) dalla quale era lecito attendersi un impegno minore e significati più blandi.

Dubitiamo, per principio, di questi giudizi troppo fermi. Dubitiamo della esistenza di una trilogia e dubitiamo ancor più della « minimizzazione » che, in tale ambito, ha subito *Die Dreigroschenoper.* Che cosa hanno da spartire fra loro, i tre film, se non una generica presa di posizione contro i mali degli « anni '20 » in Europa (il militarismo rinascente, il capitalismo reazionario e la degenerazione della società borghese)? Troppo poco per favoleggiare di trilogia. E quale organica debolezza avrebbe la « extravaganza » brechtiana per apparire meno approfondita, verso il suo tema, degli altri due film? E' sufficiente la veste operettistica per relegare il tentativo satirico ad un livello inferiore? Non diremmo che queste domande corrispondano alla realtà. Di più, ci vincolerebbero, se con-

---

(1) La "prima" ebbe luogo a Berlino, il 19 novembre 1931.

(2) In « Cinema, ieri e oggi », di Ettore M. Margadonna (Domus, Milano, 1932) si legge: « *Westfront* può essere considerato il primo dramma di una trilogia che si conclude con *Kameradschaft* ».

tinuassimo a mantenerle vive nella memoria, e ci vieterebbero la comprensione della *Dreigroschenoper*. Era doveroso accennarle, perchè proprio su di esse ha voluto esercitarsi la storiografia, ma è ora altrettanto doveroso metterle da parte per affrontare liberamente il film.

Prima di dire, come abbiamo detto in principio, che *Die Dreigroschenoper* è una profezia, avremmo dovuto ricordare che è lo specchio di una crisi generale con varie facce. Cominceremo da quella cinematografico-industriale, che esplose con l'avvento del sonoro. L'industria americana (in quel momento attivissima per consolidare la propria egemonia) e l'industria europea più evoluta (la tedesca) stavano stringendo rapporti di collaborazione sulla base che sembrava economicamente più sicura: la commedia musicale. Gli americani agivano spinti dalla molla espansionistica; i tedeschi (e, in sottordine, i francesi) tentavano di assicurarsi sbocchi commerciali fuori d'Europa, poiché il crollo del cinema muto aveva minacciato la vita stessa dell'industria. Due tradizioni culturali confluirono nella manovra finanziaria e ne garantirono il successo per un certo periodo di tempo: da una parte la radice teatrale della « musical comedy » americana; dall'altra l'operetta austrotedesca (e, in misura minore, il *vaudeville* francese). Gli anni intorno al '30 videro il pullulare di film musicali europei, più o meno sostenuti dall'apporto del denaro americano; senza infittire l'esemplificazione, basterà che si citino, per il 1930, i tedeschi *Drei von der Tankstelle* di Thiele, *Zwei Herzen in 3/4 Takt* di Bolvary, il francotedesco *Le petit café* di Berger, il francese *Sous les toits de Paris* di Clair, e per il 1931 i celebri *Der Kongress tanzt* di Charell e *Le million* di Clair. Era una strada benvista da tutti, perchè redditizia senza sforzo, tematicamente priva di impegno, amabilmente scacciapensieri in un'epoca in cui il pubblico era afflitto dalla più grave incertezza economica. Il capitalismo tedesco-franco-americano aveva scoperto la gallina con le uova d'oro, nella sua doppia e naturale incarnazione economica (buoni profitti) e ideologica (il « sogno ad occhi aperti »). *Die Dreigroschenoper* nacque, come fatto industriale, sotto questi auspici. Fu una produzione congiunta Tobis-Warner Bros., realizzata a Berlino in versione tedesca e francese (3).

---

(3) Abbiamo preso in esame la versione tedesca, interpretata da Rudolf Foster, Carola Neher, Fritz Rasp, Valeska Gert, Lotte Lenja, Vladimir Sokolov, Reinhold Schunzel, Herman Thimig, Paul Kemp. (La copia visionata è stata cortesemente fornita dalla Cineteca

Frutto di crisi industriale, alla stessa stregua delle altre «cine-operette» che uscivano dagli studi tedeschi francesi e hollywoodiani (convertiti al sonoro per necessità di sopravvivenza), il film di Pabst si trovò contemporaneamente al centro di una seconda crisi, più profonda e — dal nostro punto di vista — più importante. Fu la crisi tecnico-tematica che scaturiva dal testo di origine, l'*opera* rivoluzionaria di Bertolt Brecht. La matassa si presenta intricata, difficile da sdipanare. Brecht aveva illustrato il senso del suo teatro controcorrente in questo modo: «*Die Dreigroschenoper* mette in questione le concezioni borghesi non solo come contenuto, in quanto cioè le rappresenta, ma anche per la maniera nella quale le rappresenta. E' una specie di referendum su quello che lo spettatore desidera che il teatro gli mostri della vita. Ma poichè egli vede nello stesso tempo anche alcune cose che non desidera vedere — poichè cioè vede i suoi desideri non solo realizzati ma anche criticati (vede se stesso non come soggetto ma come oggetto) — è in grado, in linea di massima, di assegnare al teatro una nuova funzione» (4).

Formalmente la «Dreigroschenoper» brechtiana è una fusione di operetta e di «varietà»; strutturalmente, al di là della forma esterna, è un tentativo di scardinare sia l'impianto dell'operetta che quello del teatro di varietà per istituire un dialogo fra l'attore e

---

italiana — Archivio storico del film — di Milano). La versione francese era interpretata da Albert Préjean, Odette Florelle, Gaston Modot, Lucie de Mathat, Margot Lion. Kurt Weill trasferì sullo schermo alcuni dei "songs" più suggestivi della sua partitura teatrale, adattandoli alle nuove lunghezze — in genere più stringate — volute dal regista. In ciò — e nella elaborazione della tessitura musicale che sottolinea i racconti del cantastorie fra un episodio e l'altro — fu coadiuvato da Theo Mackeben, fecondo musicista del cinema tedesco. Il Mackeben — ricordiamo di sfuggita — diresse l'orchestra che accompagnava l'esecuzione teatrale della *Dreigroscheoper* al «Theater am Schiffbauerdamm» di Berlino (regìa di Erich Engel, scene di Caspar Neher). Una curiosità ancora: nel cast tedesco si sarà notato il nome della moglie di Kurt Weill, Lotte Lenja, che nel film interpreta la parte di Jenny. La musica del Weill — così universalmente nota — non ha bisogno di commenti particolari. Basterà dire che mantiene intatta la sua forza evocatrice anche costretta nei "tempi brevi" e negli adattamenti imposti dal diverso ritmo cinematografico. E' molto meno "presente", ma non è per questo meno efficace

(4) Dalle «Osservazioni su 'L'opera da tre soldi'» in: BERTOLT BRECHT: «Teatro», vol. I, a cura di Emilio Castellani e Renata Martens. Einaudi, Torino, 1951. Il brano successivo appartiene al «Saggio sull'opera (a proposito di "Mahagonny") compreso nello stesso volume. I frammenti che più avanti citeremo, della «Dreigroschenoper», sono tradotti da Emilio Castellani. Una osservazione marginale: se non fosse ormai troppo tardi per opporsi ad una vecchia abitudine, proporremmo si adottasse, una volta per sempre, la esatta e comprensibile traduzione del titolo, e cioè «L'opera da quattro soldi», non avendo il "tre soldi" alcun significato in italiano. Ma sarà, com'è naturale, una proposta al vento. Dovremo continuare a tenerci l'ermetico «L'opera da tre soldi». In francese, com'è noto, testo teatrale e film si intitolano, correttamente per quella lingua, *L'opéra de quat' sous*.

lo spettatore, e per costringere il pubblico ad affrontare le idee che il testo gli offre invece di subirle nello stato di suggestione « narcotica » proprio del teatro tradizionale, borghese. Non discutiamo, per ora, l'efficacia di questo procedimento. Anzitutto, chiariamolo. In un altro scritto, a proposito del precedente *singspiel* « Mahagonny » (1927), Brecht insiste sulla nuova teorizzazione del teatro: « Qual è l'atteggiamento del pubblico dell'opera, e può esso mutare? Precipitatasi fuori da tranvie e ferrovie sotterranee, avida di trasformarsi in cera fra le mani dei maghi, gente adulta, temprata e resa inesorabile dalla lotta quotidiana per l'esistenza, prende d'assalto i botteghini dei teatri. Nel guardaroba, assieme al cappello, abbandonano il loro contegno abituale, il loro modo di comportarsi *nella vita;* e usciti dal guardaroba prendono posto in sala con atteggiamento di regnanti. E' il caso di farne loro una colpa? Per trovare ridicolo il loro comportamento sarebbe necessario non preferire l'atteggiamento regale a quello dei commercianti di formaggi. A teatro questa gente prende un atteggiamento che non è degno di loro. E' possibile che lo cambino? Non si potrebbe indurli a tirar fuori i loro sigari? Poichè dal punto di vista tecnico il *contenuto* si è mutato in elemento autonomo verso il quale testo, musica, scenografia *prendono posizione,* per il fatto che rinunciando a fomentare illusioni si è creata la possibilità di discutere, ed essendo lo spettatore messo in grado non già di provare delle emozioni ma di dovere, per così dire, dare il proprio voto, non già di identificarsi ma di prendere posizione verso ciò che gli si mostra, si è dato in tal modo inizio a una trasformazione che oltrepassa di gran lunga la sfera formale e che incomincia a considerare la funzione vera e propria del teatro, la sua funzione sociale ».

Non più il pubblico re onnipossente (e, proprio perchè onnipossente, schiavo) ma il pubblico votante. Non più suggestione drammatica ma, quasi, comizio. Con questo spirito, Brecht adattò la vecchia e ancora popolare (in Inghilterra) « The Beggar's Opera » di John Gay ricavandone uno spettacolo che ottenne successo enorme in Germania (fu il primo vero successo dell'autore). E' interessante notare che anche Gay aveva preso, a suo modo, posizione, chiedendo al pubblico londinese di fare altrettanto. Satira dei costumi contemporanei (la vita cittadina nell'Inghilterra del premier Walpole, durante il terzo decennio del Settecento), « The Beggar's Opera » si inseriva assai bene nel quadro letterario dell'epoca, domi-

nato dalle figure di Jonathan Swift (nel 1726, due anni prima della rappresentazione dell'opera, erano usciti i « Gulliver's Travels »; e lo stesso Gay era amico e collaboratore dell'irlandese) e di Alexander Pope, poeta di aspro umore polemico. Anche Gay, inoltre, mirava, se non a scardinare, almeno a punzecchiare il teatro lirico nelle sue forme imperanti (quelle italiane), e ciò fece non solo capovolgendo la concezione del personaggio operistico — non più eroe bensì straccione, rifiuto della società — ma parafrasando addirittura, nel litigio fra Polly e Lucy, le due mogli di Macheath, un (allora) notissimo scontro di « prime donne » della lirica d'importazione. Nel prologo della « Beggar's Opera », l'« attore » sentenzia: « Le Muse, contrariamente alle altre signore, non fanno alcuna distinzione fra i vestiti e mai, nemmeno in parte, scambiano la vivacità degli ornamenti con lo spirito, nè la modestia del bisogno per insipienza » (5). Di rincalzo, il « mendicante »: « Ho introdotto le similitudini che sono in tutte le vostre celebri opere: la rondine, la farfalla, l'ape, la nave, il fiore ecc. Inoltre, ho una scena di prigione, che le signore riconosceranno sempre come stupendamente patetica. In quanto alle parti, ho mantenuto una tale squisita imparzialità verso le nostre due primedonne che è impossibile che alcuna di loro si offenda. Spero di essere perdonato per non aver reso la mia opera del tutto innaturale ».

Dal cielo del mito e della storia epica si scende alla prosaica realtà. Si narra di uno strozzino che organizza la mendicità londinese, di molte sgualdrine, di un temuto criminale e della sua banda, delle prigioni, della forca e di tutto quell'*underworld* che mai l'opera italiana avrebbe messo in scena. Si parla chiaro, in linguaggio sarcastico: « Quando critichi i tempi sii prudente — I cortigiani si possono offendere; — quando nomini vizio e corruzione, — ognuno può gridar: ce l'ha con me ». Infatti, nei personaggi sono adombrate figure di primo piano della vita inglese. Brecht non ha avuto un compito difficile: gli è bastato trasferire i personaggi alla fine dell'Ottocento, mantenendo quasi tutte le loro avventure e aggiungendovi una più rigida « presa di posizione », che non colpisce un diffuso costume ma una classe. Inoltre, spezzettando l'azione in una

(5) Questo brano, e gli altri che riferiremo, sono tratti dalla traduzione italiana di « The Beggar's Opera »: John Gay: « L'opera dei mendicanti », opera-ballata in tre atti e otto quadri, versione integrale e prefazione di Vinicio Marinucci. Edizioni di «Il Dramma», SET, Torino, 1943.

serie fittissima di brevi scene, di canzonette, di scherzose allocuzioni al pubblico (il tessuto drammatico viene, per dir così, « rivoltato », e ad ogni istante si distrugge l'illusione scenica: l'attore interpreta il personaggio e nello stesso tempo lo spiega), conduce un esame feroce sulla « funzione sociale » del teatro. Cosicchè, « Die Dreigroschenoper » è, insieme, una satira della società e un manifesto per il nuovo teatro (quello che sarà poi l'*episches Theater* — il teatro narrativo — da Brecht attuato nelle opere maggiori: « Die Heilige Johanna der Schlachthöfe », « Die Mutter », « Leben des Galilei », « Der gute Mensch von Sezuan »). Sarà il teatro che « rinuncia a fomentare illusioni » e « crea la possibilità di discutere » (6).

Il risultato è confuso e, nella sua confusione, ricco di fascino. Brecht scherza sullo sbalordimento del pubblico, sottoponendolo allo spettacolo di continui fuochi di artificio e irridendo senza posa l'armamentario del « colpi di scena » propri del dramma borghese. Ciò toglie forza all'impianto generale dell'opera e annulla, anche nello spettatore più disposto a tenere gli occhi aperti sul mondo e a « discutere » di tutto, la capacità di seguire un filo conduttore da cui emergano, fusi, i significati della storia. La duplice « rivoluzione » tentata da Brecht (condanna della società capitalistica, ripudio del teatro « gastronomico ») riesce solo in piccola parte. Per quanto lucido nel rifiuto della realtà tedesca borghese, il drammaturgo di Augusta rimane figlio del suo tempo, delle incertezze e del caos politico-morale che lo domina. Finisce, in qualche punto, per esserne schiacciato e, paradossalmente, per offrire armi al nemico — l'industria della cultura « gastronomica » — che combatte. Il pubblico gli decreta un trionfo proprio per questo: è così radicale, e in fondo astratta, la « rivoluzione » predicata sulla scena che la si può anche considerare una divertente bizzarria. Prodotto di crisi, nella sua struttura e nei risultati, « Die Dreigroschenoper » era l'operetta meno idonea a finire sugli schermi del cinema, industria « gastronomica » per eccellenza.

E' giunto il turno di Pabst e dei suoi collaboratori. *Die Dreigroschenoper* non poteva essere un film sperimentale perchè usciva normalmente dai laboratori dell'industria. Inoltre, facendo parte di

---

(6) Sul significato della "rivoluzione" teatrale di Bertolt Brecht e, in genere, sui motivi ideologici e artistici dell'opera del drammaturgo può essere utilmente consultato il saggio di Paolo Chiarini (B. B., Editori Laterza, Bari, 1949), che fornisce, insieme a gran copia di documenti indispensabili, un'analisi rigorosa del problema.

un genere governato da precise regole economiche e ideologiche, doveva accettare alcuni compromessi tematici che escludevano la possibilità di correre rischi: non v'era nemmeno da pensare alle libertà concesse dal teatro, anche se la rappresentazione aveva dimostrato che la «rivoluzione» era meno pericolosa di quanto si fosse creduto. La «gastronomia» anzitutto. Come aggirarla? Questo fu il problema degli sceneggiatori, Béla Bálazs, László Vajda (un mestierante esperto ma di vaghissima qualificazione culturale) e il giornalista e romanziere Leo Lania (un russo che aveva lavorato due anni con Piscator e Reinhardt, e che aveva condotto sui giornali inchieste di notevole impegno politico). Iniziarono con una semplificazione formale, per ridurre l'opera di Brecht alla struttura di un film accettabile dalla pigrizia del pubblico (una storia il più possibile elementare con uno svolgimento rettilineo, senza deviazioni). La ottennero eliminando la maggior parte delle canzoni e rendendo il «cantare» plausibile per il personaggio, ogni volta che costui ne avesse il destro (il cantastorie fa il suo mestiere cantando; Polly canta alla festa di nozze perchè si esibisce davanti alla banda; i banditi cantano in coro in segno di giubilo, ecc.) con la sola eccezione della «Canzone dei cannoni» lasciata allo stile operettistico ma inserita nel finale, quasi a chiusura. Il precetto di Brecht («L'attore, quando canta, compie uno scambio di funzioni... Non deve soltanto cantare, deve anche mostrare uno che canta») è annullato a vantaggio della credibilità della storia e dei personaggi. Per la stessa esigenza furono soppressi tutti i punti in cui i personaggi — interrompendo il fluire della storia — si rivolgevano direttamente al pubblico.

Dopo la semplificazione, le innovazioni, i tagli e le trasposizioni. Di assolutamente nuovo gli sceneggiatori non introdussero nulla: nulla, cioè, che in germe non fosse già stato predisposto da Brecht. Svilupparono, invece, alcuni spunti contenuti nel testo teatrale: dal racconto di Celia Peachum durante il diverbio con il marito all'inizio (scena prima dell'atto primo) ricavarono la lunga sequenza dell'albergo della Seppia (l'amore di Mackie e di Polly, la domanda di matrimonio, la presentazione della banda, il ballo); dal racconto che Polly fa a Mackie (scena IV: prima del secondo atto), dal litigio fra Peachum e Brown-la-tigre in carcere, immediatamente dopo la fuga di Mackie (fine della scena VI: terza del secondo atto) e dal successivo diverbio fra gli stessi Brown e Peachum quando gli straccioni si preparano a scendere in piazza (scena VII: prima del-

l'atto terzo) estrassero, contaminandoli, gli elementi per costruire l'incontro fra i Peachum e Brown nell'ufficio di quest'ultimo (la denuncia di Mackie, il ricatto della dimostrazione dei mendicanti); da una battuta di Mackie durante il colloquio con Polly nella già citata scena IV, prima del secondo atto (« Gli utili netti li manderai d'ora in poi alla banca Jack Poole, a Manchester. In confidenza: è questione di settimane e poi trasferisco tutto nel ramo bancario. E' più sicuro e, insieme, più redditizio ») tolsero l'idea per imbastire la storia — articolata in molti brani e fondamentale per la struttura del film — dell'attività bancaria di Polly; dai discorsi di Peachum, sparsi qua e là, presero l'avvio per la manifestazione dei mendicanti, alla quale aggiunsero l'intervento *in extremis* dello stesso Peachum, dopo che questi ha saputo della fiorente iniziativa di Polly. Nuovo, ma conseguenza logica della « variante bancaria », è il finale con l'accordo a tre — Mackie, Peachum e Brown — che segna la nascita di una potente impresa « legale » in cui confluiscono le maggiori forze della società, ormai persuase che i migliori affari si fanno alla luce del sole, entrando apertamente nel gioco della organizzazione borghese. Questa, come vedremo, è la chiave di volta del film. Elaborato con una intenzione satirica che in Brecht già esisteva, ma sotto pallide forme, risulta il personaggio del curato, nella sequenza del matrimonio. Trascuriamo le innovazioni minori, tranne quella delle impazienze dittatoriali di Brown che, nel suo ufficio, pensa ad alta voce, dinanzi a un busto di Giulio Cesare (sono le pennellate che servono a caratterizzare il tipo in modo autonomo) e quella — felicissima — del personaggio della sgualdrina Suky Tawdry, accennato da Jenny quando denuncia Mackie per la seconda volta (scena VII: prima dell'atto terzo) e presentato invece nel film, allorchè Mackie sgattaiola in strada dopo essere acrobaticamente fuggito dal lupanare di Turnbridge.

I tagli essenziali riguardano il personaggio di Lucy (è caduto quindi il contrasto fra la prima e la seconda moglie di Mackie; rimangono le manovre per la fuga di Mackie dal carcere, trasferite però su Jenny) e il doppio arresto di Mackie, che Brecht giudicava così importante per attuare la sua « rivoluzione epica » (7) (la scena

(7) Così spiegava Brecht la ragione del doppio arresto: « Se considerata dall'angolo visuale della scuola pseudoclassica tedesca, la prima scena del carcere è un inutile *allungamento;* secondo noi è invece un esempio di forma epica primitiva. Essa è un allungamento se, seguendo il concetto drammatico puramente dinamico che assegna la preminenza all'idea, si fa desiderare allo spettatore una meta sempre più precisa (nel nostro caso la morte del-

VI — terza dell'atto secondo — scompare quasi completamente; il terzo atto è pressochè soppresso, a parte alcuni elementi spostati nelle scene del carcere fra Mackie e Smith: e ciò anche perchè gli sceneggiatori rinunciano alla finale schermaglia fra Mackie e gli amici sui quattrini necessari per corrompere la giustizia, e alla liberazione «provvidenziale» grazie all'arrivo del messo reale a cavallo). Le trasposizioni discendono dalle esigenze drammatiche delle nuove scene introdotte e dal significato che acquistano i tagli eseguiti. Per mostrarle con la maggior chiarezza possibile occorre sommariamente tracciare lo schema generale della storia.

Nel quartiere di Soho, sullo sfondo delle navi ormeggiate ai moli, un cantastorie narra le avventure del capitano Macheath, il temuto bandito Mackie Messer. Costui esce da un postribolo, affettuosamente salutato dalle prostitute e si mischia alla folla. Incontra una ragazza accompagnata dalla madre: sono Polly e Celia Peachum. Le invita all'albergo della Seppia. Qui regna atmosfera di festa, si beve e si balla. Mackie chiede Polly in moglie. La ragazza accetta. Mackie dà ordini ai suoi accoliti, che sono tutti lì dentro: invitare

---

l'eroe), si crea per così dire una sempre più forte domanda per l'offerta e, per rendere possibile un'intensa partecipazione sentimentale dello spettatore — i sentimenti si arrischiano solo su un terreno assolutamente sicuro, non ammettono possibili delusioni! — si applica un *va sans dire* in linea retta. *La drammatica epica, d'impostazione materialistica*, scarsamente interessata gli investimenti spirituali dello spettatore, non conosce alcuna meta, ma solamente un fine, e conosce un altro *va sans dire*, che può correre non soltanto in linea retta, ma anche compiendo delle curve e perfino dei salti. Oggi che l'esistenza umana deve essere concepita come *l'insieme di tutti i rapporti sociali*, la forma epica è la sola a poter esprimere quei processi che servono all'arte drammatica come sostanza di una comprensiva visione del mondo. Anche l'uomo, e proprio l'uomo carnale, può essere capito soltanto attraverso i processi nei quali si trova e che condizionano la sua esistenza. La nuova forma drammatica deve proporsi come metodo di accogliere entro di sè il *saggio*. Essa deve poter utilizzare ogni nesso in ogni direzione, abbisogna perciò di statica e ha in se stessa una tensione, che governa le sue singole parti e le *carica* reciprocamente (tale forma è perciò tutto l'opposto di un susseguirsi di scene sul tipo della rivista) ». Va osservato — per l'importanza che ciò può avere nella comprensione del rapporto Brecht-Pabst — che ad una teoria drammatica così precisa non corrisponde, nella *Dreigroschenoper*, una realizzazione pratica altrettanto esatta e perspicua. Il Brecht artista è indietro, all'epoca di « Mahagonny » e della « Dreigroschenoper », rispetto al Brecht teorico. Il teorizzato « procedere a curve e a salti » della drammatica d'impostazione materialistica non rivela che in misura assai scarsa l'« insieme di tutti i rapporti sociali » nei quali è immerso l'uomo. Si tratta piuttosto di illuminazioni saltuarie, geniali a volte, che accrescono l'asprezza della satira ma che, nello stesso tempo, hanno il carattere dell'insistenza gratuita, manomaniaca. Non sono, in altre parole, necessarie alla « reciproca carica delle singole parti », ma risultano spesso divagazioni forzate. Cosicchè lo spezzettamento dell'azione in curve e salti sfocia in un susseguirsi di scene che ancora risente della struttura della rivista. Una rivista di nuovo e curioso tipo (di qui il successo che le decretò il pubblico), che alla tradizionale ironia o satira di costume sostituisce l'ambizione del *saggio* politico coerente: ma coerente solo perchè si rifà ad una rigorosa impostazione materialistica, e non perchè si traduce in una forma drammatica che lo esprima compiutamente.

alle nozze Brown il capo della polizia, preparare la cerimonia e curare l'arredamento del « nido degli sposi ». La banda si scatena: nottetempo mette a soqquadro le case più signorili e i negozi più eleganti di Londra.

Nel suo ufficio, il capo della polizia strapazza gli agenti inetti. Giunge il « messo » di Mackie e consegna a Brown la lettera con cui gli si annuncia il matrimonio.

In un magazzino seminterrato nei pressi del porto affluiscono i delinquenti con la refurtiva: mobili, stoviglie, cibi. La scena si anima a poco a poco. Alla presenza di un prete tremante, si celebrano le nozze, si banchetta e si fa baldoria. Con il frettoloso arrivo di Brown (amico di Mackie per la pelle) e con il coro dei banditi davanti al talamo la sequenza si conclude. (*Nell'originale, matrimonio e festa occupano la scena II dell'atto primo*).

Dopo un preambolo del cantastorie visto in principio, entriamo nel negozio di Jonathan Jeremiah Peachum (che Pabst caratterizza insistentemente come un ebreo, imponendo all'attore Fritz Rasp il cantilenare del *yiddish*, l'abbigliamento, i gesti e la truccatura con cui in Germania si suole caricaturare lo strozzino israelita). Questi accoglie e istruisce un nuovo mendicante, ne redarguisce alcuni altri e chiede della figlia Polly. Va a cercarla in camera sua e non la trova. La moglie gli rivela che si è sposata con Mackie Messer. (*Nell'originale, questa scena è all'inizio dell'atto primo*).

Rincasa Polly. Il padre la chiude in camera e la strapazza istericamente, rimproverandole di aver sposato un criminale. Polly resiste impavida all'esortazione di divorziare. Peachum e la moglie decidono di denunciare Mackie a Brown. (*Nell'originale, è in parte la scena III del primo atto*).

Peachum e la moglie, nell'ufficio del capo della polizia, ricattano Brown con la minaccia della manifestazione. Brown tergiversa.

Ritorna il cantastorie ad annunciare guai per Mackie. Questi sta facendo un poco di contabilità, aiutato da un compare che scrive a macchina. Nel magazzino entra Polly per indurre Mackie a fuggire: la polizia lo cerca. Mackie dice addio alla sposa e le affida la direzione dell'impresa. Polly assume subito il comando, con molta energia. (*La materia di questa sequenza sta nella scena VI — prima dell'atto secondo — dell'originale*).

Nel lupanare le prostitute conducono vita di famiglia. Chiacchierano di cose futili e innocenti. In strada, intanto, Mackie legge ad

una cantonata il bando che lo riguarda. Nel postribolo la moglie di Peachum convince Jenny ad avvertire la polizia quando arriverà Mackie. E per questo « servizio » la paga.

Ecco Mackie. Festa delle sgualdrine che gli si affollano intorno. Mackie si fa leggere la mano da Jenny, poi si apparta con lei. La ragazza fa un cenno dalla finestra. Irrompe la polizia con la moglie di Peachum. Mackie fugge sui tetti. (*E' una sintesi della scena V — seconda dell'atto secondo — dell'originale, che termina con l'arresto di Mackie*).

In strada, Mackie fuggiasco incontra un'altra prostituta (la Suky Tawdry di cui si parla in Brecht). Entra in casa sua.

Nel negozio di Peachum piomba la moglie dello strozzino per annunciare che le « ragazze » hanno fatto scappare Mackie. Peachum salta il fosso: sfiderà Brown scatenando i mendicanti.

Mackie esce dalla casa di Suky Tawdry. Senza accorgersene, finisce fra le braccia di un funzionario e di un agente, che lo arrestano.

Rivediamo il cantastorie che si appresta a mostrare di quali diavolerie sia capace una donna. La donna è Polly, presidente di una banca, circondata dai compari del marito, ora impeccabilmente vestiti. Impartisce ordini, massime di alta finanza e ramanzine.

Nella prigione di Old Bailey, Mackie riposa in cella. Si accorda con Smith sulla cifra da versargli per essere liberato dalle catene. Si odono i tamburi che accompagnano una esecuzione capitale: un attimo di brivido. Smith gli domanda che cosa voglia per cena. (*Sono ripresi alcuni frammenti della scena IX — ultima — dell'originale*).

Peachum ha raccolto nel negozio un esercito di mendicanti. Li arringa spiegando la necessità e la nobiltà dell'impresa. Provvede all'organizzazione. Arriva la moglie di corsa ad annunciare che Mackie e Polly ora possiedono una banca. Peachum subito si affanna per bloccare i mendicanti che già si sono avviati e che inalberano cartelli su cui sta scritto: « Non siate sordi all'appello della miseria », « Date e vi sarà dato », « Vittima dell'arbitrio militare ». (*Corrisponde all'inizio della scena VII — prima dell'atto terzo — dell'originale*).

Nella sede della banca Polly muove le sue pedine per liberare Mackie. Ritira 100 mila sterline dalla cassa e le invia a Brown.

In prigione Jenny è più lesta di tutti. Corrompe Smith con la promessa di un convegno e libera Mackie.

Brown ascolta i rapporti drammatici che giungono al suo ufficio e ordina di agire spietatamente contro i mendicanti. Il messo di Polly gli consegna le 100 mila sterline. Brown telefona al carcere e apprende che Mackie è fuggito.

Libero, Mackie si ritrova davanti al manifesto che promette una ricca taglia a chi lo catturerà. Incontra uno dei suoi, che lo informa delle 100 mila sterline consegnate a Brown. Mackie lo insulta. Si fa indicare la sede della banca di Polly.

Sfila il corteo dell'incoronazione nel centro di Londra. La gente applaude la regina. Da una strada secondaria sbuca la turba dei mendicanti che sfonda i cordoni della polizia e costringe la carrozza reale a fermarsi. La regina osserva, infuriata, quei volti miserabili e accusatori; poi cede, si copre il volto con il mazzo di fiori che tiene in mano. Scoppia una gazzarra che la polizia (fra cui vediamo Brown-la-tigre, a cavallo, in grande uniforme di parata) non riesce a domare.

Nella banca, Polly e Mackie, abbracciati, parlano di amore e di affari. Polly affettuosa dice al marito che d'ora in poi non dovrà più occuparsi di nulla. Affranto, dopo aver lasciato il cavallo fuori della porta, Brown varca la soglia della banca.

Il corteo dei poveri sfila silenziosamente in una strada deserta.

Nella banca compare Brown. Dopo lo scandalo, la sua carriera di capo della polizia è finita. Restituisce le 100 mila sterline. Mackie lo consola, gli offre whisky, scioglie un inno alla loro indistruttibile amicizia. Insieme cantano la « Canzone dei cannoni ». (*Nell'originale, questo duetto si trova verso la fine della scena II, atto primo*).

Giunge Peachum e propone un accordo a tre: il coraggio degli amici e la sua esperienza saranno garanzia di ottimi affari. Soddisfazione generale. I tre intonano l'aria iniziale di Mackie Messer, e tessono l'apologia del denaro, l'unica cosa che conti nella vita: i poveri si arrangino.

L'aria è ripresa dalla voce del cantastorie mentre gli straccioni scompaiono dal buio delle strade di Londra.

* * *

Nel 1728, presentando « The Beggar's Opera », John Gay si era preoccupato, illuministicamente, di non ignorare la vita e di essere « naturale ». Due secoli dopo, nel 1928, Brecht si preoccupava non solo di essere « naturale » ma anche, marxisticamente, di spiegare il

fondo e il nesso delle cose. Pabst, manipolando Brecht come abbiamo veduto, di che si preoccupava? Anzitutto, di eludere la «gastronomia» odiata da Brecht, e questo non solo per uno scrupolo di traduttore nei confronti dell'originale ma anche per non rinnegare il proprio passato di critico della società borghese. Lo fece — l'analisi delle innovazioni, dei tagli e delle trasposizioni lo dimostra — accogliendo della «gastronomia» imposta dall'industria i principi formali (semplicità dell'azione, plausibilità dei personaggi, suggestione emotiva, rifiuto delle divagazioni) e cercando di fare apparire come connaturate a quella forma — ossia inevitabili e dunque accettabili anche dalla ideologia «gastronomica» — alcune osservazioni sulle storture della società e una sconsolata previsione sull'avvenire della Germania. In altre parole, il regista affronta l'impresa disperata (ma, teoricamente, non impossibile) di utilizzare i mezzi offerti dalla ideologia dominante come uno strumento che combatta l'ideologia stessa.

L'allegoria e lo spostamento nel tempo (la fine dell'Ottocento a Londra), nonchè l'atmosfera «favolosa» della storia pur nella pignoleria naturalistica dell'ambientazione, rappresentano un comodo alibi. Ciò che per Brecht era un semplice pretesto, per Pabst diventa un'astuzia. La censura del governo Brüning (nella fase più critica della vita tedesca, a un anno dalle elezioni del '30 che avevano registrato l'affermazione clamorosa del partito nazionalsocialista e il rafforzamento di quello comunista, quando già stava maturando la decisione di Hindenburg di sciogliere il Reichstag e di formare un ministero di destra, extraparlamentare) accettò pacificamente *Die Dreigroschenoper* e concedette il visto per la proiezione, nel novembre del 1931 (8). Non vogliamo attribuire un'importanza eccessiva a queste faccende della censura, nè intendiamo misurare sul suo metro l'implicita prudenza del regista; ci limitiamo a segnalare il fatto come «spia» di una certa condizione personale e ideologica. Un'impresa disperata, quella di Pabst, s'è detto. Si trattava di ordire una beffa ai danni della società borghese, bersagliandola sotto il velo dell'allusione e sfuggendo allo scontro diretto.

Siamo lontani da quell'estremismo di sinistra (o anarchismo o

(8) Diverso fu il comportamento dei nazisti giunti al potere. Il 10 agosto 1933 — un mese dopo lo scioglimento di tutti i partiti politici — la «Filmprüfstelle» revocava il permesso e metteva al bando *Die Dreigroschenoper*. Nel dopoguerra, le autorità sovietiche di occupazione lasceranno circolare il film nella zona da loro controllata.

trotzkismo o come si voglia definirlo) che un severo recensore « retrospettivo » della *Dreigroschenoper,* il Viazzi (9), credette di scoprire nelle pieghe del film. Alcune varianti apportate da Pabst all'originale (la fraternizzazione di Mackie e Brown, che accentua la connivenza fra il peggiore bandito di Londra e il capo della polizia; la dimostrazione dei mendicanti, che esprime apertamente la rivolta degli oppressi) farebbero supporre la presenza di una posizione estremistica, destinata poi a sfociare in uno « pseudomoralismo » inconcludente e sterile. Queste « accentuazioni » (e molte altre che abbiamo già esaminato: per esempio l'albagia e la viltà di Brown; la caratterizzazione satirica del prete pusillo alle nozze; la sfrontatezza dei criminali-banchieri; il disperato voltafaccia di Peachum che, per non perdere la possibilità di un affare in grande, tenta di impedire ai mendicanti la dimostrazione contro il corteo reale; la sconfitta di Brown che si rifugia nelle braccia del suo antagonista-amico) si spiegano meglio se le si riconduce allo stile narrativo e figurativo in cui Pabst ha trasfuso la sua ideologia. Giacchè di una cosa almeno si può essere certi: che il regista ha puntato — attraverso lo sviluppo drammatico, la recitazione, gli effetti luministici, la scenografia che fa strettamente corpo, attimo per attimo, con la storia — su una deformazione grottesca dell'opera brechtiana. Il tono prevalente si avvicina assai più alla caricatura che non all'accusa estremistica. Non è il grezzo contenuto delle scene ma lo stile in cui esso si esprime, ciò che svela l'atteggiamento dell'autore.

I personaggi. Macheath-Mackie Messer è un bellimbusto vecchiotto, impettito come un gallinaccio, con lo sguardo « assassino » e i gesti legnosi: non possiede che in minime dosi la vitalità, la prepotenza e il cinismo dell'originale. E' una parodia di bandito, una stilizzazione. Brown-la-tigre non conosce l'aggressività del suo modello teatrale; propende piuttosto per la vanità, l'idiozia, il gesto sbruffone che maschera la paura (il « rapporto » ai poliziotti, dopo i furti notturni della banda di Mackie, lo dipinge come un minchione che posa a dominatore). Peachum è addirittura la macchietta dell'ebreo come la poteva concepire (questo sì che può essere un sintomo grave della successiva involuzione di Pabst) un antisemita non tanto per convinzione o astio quanto per conformismo. Polly non

(9) Glauco Viazzi: « Retrospettive: *Die Dreigroschenoper* », in « Cinema » n. 8, n. 12, 15 aprile 1949.

è l'aspirante sgualdrina che cede al mito del grande amore (come in Brecht) ma il ritratto ironico della donna emancipata, figlia del progresso. Jenny, smessi i panni della foia e dell'abiezione, è una donnetta gelosa che sa far tacere i propri rancori (una caricatura della buona *fille de joie*, un personaggio tipico dell'epoca: l'ultima erede — come osserva il Kracauer — delle prostitute tedesche del cinema e del teatro) (10).

Gli ambienti. Rivelano tutti — grazie alla sapienza di uno scenografo di classe come l'Andreiev — una voluta forzatura della realtà. Le case e la piazza dell'inizio, l'albergo della Seppia (con il salone dalle pareti ingenuamente istoriate; le vetrate che separano le stanzette laterali), il magazzino di Mackie (con la lunga scala di legno e le enormi botti), il negozio di Peachum (i manichini appesi alle pareti, la scrivania ingombra di carte, il sudiciume sparso), il lupanare (è la scena-capolavoro di Andreiev: il cattivo gusto borghese dell'arredamento costituisce lo sfondo ideale per i teneri discorsi delle prostitute che pettegolano — è il giorno dell'incoronazione — sulla biancheria intima della regina), la banca e la prigione, nude e imponenti nella loro mancanza di stile architettonico (sembrano fuori del tempo, a rispecchiare una realtà sognata o temuta, ma poco nota) testimoniano d'una unità di ispirazione che docilmente si accorda con la vena caricaturale di Pabst (11). In questi ambienti agiscono bizzarri personaggi di un mondo scomparso. Tocca allo spettatore situarli nel suo, immaginandoli come una deformazione e una sintesi di numerosi «tipi» che ha ogni giorno a portata di mano.

E la connivenza che lega Mackie e Brown? Esisteva già in Brecht, più netta, gettata in faccia al pubblico con asprezza maggiore. La dimostrazione dei mendicanti, allora? Brecht non la metteva in scena ma la descriveva idealmente — quasi che già si svol-

(10) Da Siegfried Kracauer: «Cinema tedesco». Mondadori, Milano, 1954. Le pagine che il Kracauer dedica alla *Dreigroschenoper* sono molto interessanti. Vi si trova, fra l'altro, un parallelo fra la rappresentazione teatrale del 1928 e il film. Per quanto riguarda, specificamente, il problema della "collocazione" del film, Kracauer ignora il motivo della supposta trilogia e considera la *Dreigroschenoper* come un fatto a sè stante. Dove, invece, insiste, è sul confronto fra *Westfront* 1918 e *Kameradschaft*, espressioni di due diversi tipi di pacifismo; e si tratta di acute osservazioni che possono illuminare l'atteggiamento ideologico del regista anche verso la *Dreigroschenoper*. *Kameradschaft*, infatti, è una conseguenza non solo di *Westfront* 1918 ma anche della "extravaganza" brechtiana.

(11) Un'analisi eccessivamente encomiastica ma accurata della scenografia e dei valori figurativi della *Dreigroschenoper* la si può leggere nella recensione che Paul Rotha dedicò al film nel 1931. E' compresa nel volume «Celluloid: The Film To-Day», Longmans, Green and Co., London, 1933.

gesse sotto i suoi occhi — con le infuocate minacce di Peachum (scena VII, prima del terzo atto), dinanzi alle quali l'« estremismo » di Pabst diventa giulebbe. E ciò vale sia per quel che il film ha tratto dal testo brechtiano sia per quel che mostra in proprio, come novità. Non si nega la potenza figurativa del corteo dei mendicanti, e dall'attimo di muta tensione nel quale culmina il suo scontro con la regina, ma giriamo pur sempre nel cerchio del grottesco. Che Pabst sia andato — qui e anche altrove — sopra le righe, è evidente: trascinato da una concitazione che non era nei suoi scopi, ha rotto in qualche punto l'unità stilistica del film per il gusto del bell'effetto isolato. Al lui — rammentiamo — non è mai dispiaciuto sfoggiare la propria bravura.

La conferma dell'atteggiamento di cauta ironia adottato dal regista lo troviamo nel rifiuto di trattare i problemi sessuali. E' difficile piegare il sesso ai modi della deformazione grottesca se non si vogliono commettere errori di gusto, e Pabst non vuole commetterli. Sicchè, i personaggi principali (Mackie, Polly e Jenny) risultano amputati della componente sessuale, che in Brecht è fra i cardini maggiori della satira antiborghese. Quando Mackie si rifugia nel lupanare, lo fa per sentirsi al sicuro piuttosto che per l'impellente bisogno di sbracarsi fra le donne (com'è in Brecht), e il film non sfiora nemmeno il tema che il testo teatrale affronta con un gusto particolare. Pabst non accenna nè alla « Ballata della schiavitù sessuale » (« Molti ne han visti finir male, — diverse teste forti son cadute nel laccio. — E quelli che guardavano, avevano un bel giurare, — quando son morti, chi li ha sotterrati? Le puttane. — Che lo vogliano o no, sono sempre pronti. — Questa è la schiavitù sessuale ») nè alla intenzionalmente laida « Ballata del magnaccia » (Canta Jenny: « In quel tempo ormai lontano — lui mi fregava anche diverse volte — e se non c'erano soldi, me le dava. — *Bada,* diceva, *ti impegno la camiciola!* (Certo, ci vuole, ma se ne fa anche senza). — Allora anch'io facevo la vipera, capite, — e gli dicevo chi credeva d'essere, — e lui allora mi mollava una sberla — da mandarmi magari all'ospedale »). Evitando accuratamente di scendere sul terreno scelto da Brecht, il regista rinuncia a misurarsi con uno dei tabù più importanti della morale borghese. Ed è certo, per lui, una rinuncia non da poco, se si pensa che proprio su questi problemi erano imperniati tre suoi film precedenti (*Abwege* del 1928, *Die Büchse von Pandora* e *Das Tagebuch einer Verlorenen* del

'29). Esperienze di grande impegno, che fecero classificare Pabst fra gli autori più sensibili alle inquietudini sessuali della società contemporanea (12).

Fu prudente, Pabst, per non irritare i produttori, o avvertì che il suo interesse per tali problemi stava scemando, tanto da non ritenerli più essenziali come per il passato? Sono esatte entrambe le ipotesi, ma la seconda ha forse maggior peso. Il regista andava progressivamente infiacchendosi: la lotta («Il nostro compito, di noi registi che viviamo in regime capitalistico — aveva detto in una dichiarazione citata dal Viazzi — è quello di combattere il capitalismo dall'interno») lo aveva logorato. La successiva *Kameradschaft* fu l'ultimo ritorno di fiamma, estremo guizzo di un uomo che era sul punto di arrendersi all'inevitabile (e questo stesso film, del resto, fu un tipico prodotto della sfiducia). *Atlantide* (1932), *Don Quichotte* (1933), *A Modern Hero* (1934), *De haut en bas* (1935), *Mademoiselle Docteur* (1937) appariranno come le conseguenze naturali di quella stanchezza. Sulla linea degli interessi umani del regista, *Die Dreigroschenoper* avrebbe potuto essere l'occasione felice per un incontro fra lo psicologo che aveva sottilmente esaminato le deviazioni della sessualità e il sociologo che cercava di porre a nudo il volto della società borghese. Pabst non volle coglierla.

Non ci possono più essere dubbi: abbiamo davanti a noi il riflesso di una crisi profonda. Quantunque non scevra da contraddizioni (alludiamo ai «brani sopra le righe» nel corteo dei mendicanti), *Die Dreigroschenoper* rivela con chiarezza sufficiente uno stato d'animo incerto, angosciato, roso dallo scetticismo. Pabst domina la propria materia e la coordina secondo un filo preciso, ma più il film procede e più constatiamo che si tratta di un dominio formale e meccanico. Che la scenografia si risolva in una esasperazione grottesca del realismo, che la recitazione tenda alla deformazione caricaturale dei caratteri, che gli episodi si succedano esattamente sul ritmo di un ironico *pamphlet* contro i mali della borghesia, ognuno lo deve ammettere. Ma, sotto le puntuali esasperazioni la caricatura e l'ironia, non troviamo il «mordente» tematico necessario a giustificarle, a renderle essenziali ed efficaci. La parodia di una società (quella tedesca prenazista allusivamente trasfor-

(12) Per una informazione più esauriente sui tre film, e sulla loro importanza nella carriera di Pabst, rimandiamo ancora al già citato volume di S. Kracauer.

mata in un'Inghilterra di maniera) si riduce — fra le mani deboli di Pabst — ad una elegante pittura dei costumi.

A questo punto, non occorre più esemplificare con minuzia. Un cenno ai molti (e anche gustosi) incidenti che accadono nella sequenza all'albergo della Seppia, o alle furie dei Peachum contro la figlia, o alle « irriverenti » insinuazioni delle prostitute sulla regina, o ai terrori del povero Brown-la-tigre, e il quadro si illumina facilmente. Ma più ancora si illumina — e, diremmo, in modo definitivo — se riprendiamo l'esame della « novità » fondamentale della *Dreigroschenoper* cinematografica: la trasformazione dei delinquenti in banchieri e l'accordo finale tra Mackie, Brown e Peachum. Scaraventare Polly, moglie in angustie, alla presidenza di una banca, farla parlare con la risolutezza di un uomo di affari, darle il piglio di un generale in piazza d'armi, è cosa spassosa. Ma a che mira l'attacco contro la società borghese? Si vuol sostenere che anche i criminali possono fare carriera? Non proprio. Polly agisce così perchè è una donna innamorata: prima deve servire il marito, curandone gli affari; poi deve salvarlo. L'ironia diventa un poco fine a se stessa. L'episodio bancario è uno scherzo che non va preso troppo sul serio. Pabst, come lo spettatore, si diverte, non approfondisce.

Arriviamo alla fine. Mackie viene in soccorso del derelitto Brown. Lo associa alla sua impresa per essere fedele ad un'antica amicizia. Un bel gesto. Poco dopo compare Peachum. E' l'astuto che ha capito tutto. Offre i suoi servigi e viene accolto nella società. Saranno tre soci imbattibili, una nuova banda rispettabile e onnipotente. L'accordo è siglato in un'atmosfera di comica congiura, fra lazzi e cantatine, nella grande sala invasa dall'ombra, con le figure dei protagonisti più volte inquadrate dal basso. Sono i nuovi padroni del mondo, i furbi che si arrangiano e che finiranno per incutere paura al prossimo. La recitazione tocca i culmini del grottesco, giacchè proprio qui deve trionfare, al limite, l'idea parodistica di Pabst.

Ricapitoliamo: Mackie rappresenta l'aspetto criminale della malavita, Brown rappresenta (o rappresentava, ma è lo stesso) le forze dell'ordine, Peachum rappresenta l'affarismo e la speculazione. I « gangsters », lo Stato che soccombe ai tumulti, il mondo degli affari si alleano ignorando gli straccioni i quali, come cieche energie senza guida, si sono buttati allo sbaraglio e sono stati sconfitti (li vediamo allontanarsi a piccoli gruppi, sempre più inghiottiti dal buio). « Quel che conta — ribadisce il cantastorie cui spetta il com-

pito di enunciare la "morale" — è il denaro». La burletta allude ad un'analoga alleanza a tre che si stava stipulando in Germania e che avrebbe condotto alla vittoria «legale» del nazismo. Pabst sente la minaccia, la interpreta giustamente (gli speculatori reazionari tentarono con ogni mezzo di impedire che le masse si scatenassero, così come qui fa Peachum, perchè sarebbe stato più comodo e «pulito» avere il popolo tranquillo; fallito il tentativo, lo lasciano al suo destino, accordandosi con chi aveva portato alle conseguenze estreme l'iniziativa economica individuale e con chi deteneva il potere), intuisce la misera fine di una corrotta democrazia. E qui si ferma. La parodia dell'alleanza reazionaria ormai pronta a superare gli ultimi ostacoli che la dividono dal governo acquista il tono di un piacevole gioco. V'è ancora uno scatto di insofferenza (i poveri se ne vanno, abbandonati a se stessi), ma già l'insofferenza si colora di rinuncia e di malinconia. La vista degli straccioni stringe il cuore, ma se la realtà è questa — l'alleanza trionfante — noi che cosa ci possiamo fare?

Noi che cosa ci possiamo fare? Questo è il tema (e lo stile) della *Dreigroschenoper* di Pabst. L'ironia nasce dall'amarezza di una profezia sin troppo facile: la stessa amarezza che sfocierà nel dramma (in una sconfitta non più ironica) del finale pessimistico della *Kameradschaft.* Il regista svolge puntigliosamente il suo discorso, sfrutta ogni suggerimento dei preziosi collaboratori (primi fra tutti lo scenografo Andrej Andreiev e l'operatore Fritz Arno Wagner) (13), si sforza di cavare dagli attori le adatte intonazioni grottesche (ma senza troppa fortuna, perchè sono attori mediocri, dall'inespressivo Rudolf Foster nei panni di Mackie alla scialba Carola Neher — Polly — al superficiale Fritz Rasp che interpreta Peachum, al monotono Reinhold Schunzel cui è affidata la macchietta di Brown-la-tigre), e non sa ottenere altro — escluse le poche eccezioni ricordate — che un impeccabile ma gelido affresco di costume. Ingannato anche da una falsa valutazione delle proprie doti, Pabst credeva di saper pilotare

(13) L'esempio più caratteristico (anche se non il più efficace o il più importante) della sensibilità con cui Pabst utilizza l'apporto della scenografia e della luce, e risolve sul piano strettamente figurativo una ironica "trovata" di racconto, è quello del manichino in vetrina. Nella sequenza iniziale, Polly e la madre osservano un magnifico abito da sposa esposto nella vetrina di un negozio. Il volto del pupazzo ha l'espressione lucida e sofisticata dei manichini moderni. Più tardi, durante le notte dei furti, rivediamo il manichino, nudo (perchè l'abito è stato rubato), con la sua faccetta di sempre, che, in tanto squallore, adesso pare smarrita e incredula.

la storia sui binari di una scanzonata leggerezza, di far lievitare il grottesco in una favoletta spiritosa e mordente (nello stile di Clair, se vogliamo). Non c'è riuscito. La greve opacità del suo spirito — semmai idoneo a tradurre in immagini la durezza documentaria della « neue Sachlichkeit » — ha avuto il sopravvento sulle intenzioni.

Verranno tempi spietati. Pabst è stanco e deluso. Ha combattuto invano. Ha accettato talvolta il compromesso per poter continuare la lotta, ma il risultato non cambia. E' uno sconfitto come gli altri. E' vero, l'abilità di introdursi nella « riserva di caccia » dell'industria, e di adottarne le regole per scardinarla dell'interno, ha affinato la sua sagacia di uomo di cinema. Gli ha messo a disposizione un ottimo mestiere. Se ne servirà negli anni dell'esilio; se ne servirà quando tornerà in patria allo scoppio della guerra (è il punto più nero della sua vita, e non se n'è mai compresa la vera ragione); se ne servirà quando si riaccosterà, nel dopoguerra, agli ideali democratici e si abbandonerà perfino al misticismo, senza credervi molto (*La voce del silenzio,* realizzato in Italia nel 1952). Il mestiere è un mezzo che serve ai fini più diversi, per Pabst.

Die Dreigroschenoper dimostra, tuttavia (e lo dimostra per la prima volta nella carriera del regista) che il mestiere può anche essere inefficace, quando nasca da una grave stanchezza spirituale, quando — vogliamo usare una parola grossa? — sia figlio del rimorso. Pabst si è arreso e vive nell'amarezza. La resa è, per lui, una colpa di cui soffre e soffrirà sempre (tutti i film successivi — anche quelli girati per la Germania nazista in guerra — lo provano). Ne vediamo gli effetti nella *Dreigroschenoper,* allo stato puro.

Note

Il festival di Cork e il cinema irlandese

La parola « friendly » — amichevole — ricorre frequentemente nella pubblicità irlandese, sia quella rivolta all'interno che quella diretta agli stranieri. Così, ad esempio, la compagnia aerea irlandese Aer Lingus si autodefinisce « the friendly airline » ed i più popolari fiammiferi irlandesi sono stati battezzati « the friendly matches ». Rientra, quindi, in questa logica che anche il festival cinematografico di Cork si fregi della qualifica di « the friendly festival ». Popolo cordiale, euforico, a volte perfino patetico nella sua volontà di tenere ad ogni costo alto il morale contro le asperità di una vita non facile, buono ed onesto, l'irlandese ha in verità tutte le doti per coltivare ed esprimere un sincero spirito di amicizia e quindi il festival di Cork è non soltanto per auto-definizione « il festival amichevole ».

Sotto questo aspetto, lo si può dire parente del festival di Locarno. Tuttavia, la neutrale Svizzera è troppo circondata da non neutrali correnti per non sentirne l'influsso mentre la verde Irlanda, isola ai confini oceanici di Europa, meglio si presta ad essere un sereno luogo d'incontro di tendenze, di orientamenti e di caratteristiche diverse; a Cork, quindi, può ben essere attribuita la palma dei festival all'insegna grata e non tendenziosa dell'amicizia.

Quest'anno, il festival di Cork è giunto alla sua quinta edizione. Esso nacque nel 1956 *come uno dei tanti festival che avevano preso a pullulare nel mondo, benchè fin da allora volesse distinguersi dagli altri abbandonando, da un lato, ogni assurda idea di competere con le manifestazioni maggiori tipo quelle di Venezia e di Cannes, e ponendo l'enfasi, dall'altro, sul particolare « clima » di avvicinamento, di intesa e di fruttuosa difesa del buon cinema, che sulle rive del fiume Lee poteva stabilirsi. Nel suo primo anno, il festival fu tenuto, per una settimana, dal* 21 *al* 27 *maggio e presentò, tra le altre, opere di valore quali* Un missionnaire *di Maurice Cloche,* Kamisaka shiro-no hanzai *(Sono accusato) di Seiji Hisamatsu,* Le grandi manovre *di René Clair,* Les assassins du dimanche *di Alex Joffe (che ottenne il gran premio),* Il ferroviere *di Germi,* La donna del fiume *di Soldati,* Piangerò domani *di Daniel Mann,* The Searchers *(I ricercatori) di John Ford e* Hill 24 Doesn't Answer *(La collina* 24 *non risponde) di Thorold Dickinson. In questo festival furono presentati anche i primi documentari della neonata produzione irlandese,* Irish Symphony *di David H. Villiers, sull'Irlanda e l'in-*

dustria del lino, e Power for Progress (*Elettricità per il progresso*) *di Gerard Healp, sull'importanza dell'elettricità per l'elevazione del tono generale di vita.*

Il primo festival di Cork ebbe un successo superiore di molto alla stessa attesa degli organizzatori, per l'autenticità delle premesse «amichevoli» e per l'entusiasmo dimostrato da tutti. La vivacissima cittadina dell'Irlanda del sud, nota per le sue attività culturali, per il suo rapido sviluppo, per la mitezza del clima temperato dalla corrente del Golfo e per l'indomabile spirito dei suoi abitanti, che furono fra i più fieri oppositori della dominazione inglese, aveva riportato un'improvvisa e inaspettata vittoria su molte altre manifestazioni similari. Tuttavia, proprio allora la Federazione internazionale dei produttori decise di mettere un freno al dilagare dei festival, negando il proprio riconoscimento — con il relativo sostegno delle grandi compagnie produttrici — alle manifestazioni minori. Cork, quindi, per sopravvivere, dovette mutare il carattere della sua settimana cinematografica.

Alla seconda edizione, il festival di Cork (che nel 1957 *si chiamò «World Film Week» - Settimana cinematografica mondiale) assunse così il carattere che ha poi mantenuto fino ad oggi. I film in competizione erano soltanto i cortometraggi, ai quali facevano tuttavia corona, fuori gara, film a soggetto. Si ebbero, quell'anno, anche due conferenze, tenute da Paul Rotha e da Roger Manvell. Il festival si svolse dal* 3 *al* 9 *giugno.*

Nel 1958 *la formula si consolidò e il riconoscimento della Federazione internazionale dei produttori dette sicurezza e slancio agli organizzatori. I cortometraggi in competizione furono divisi in tre categorie: documentari, educativi e disegni animati. Si ebbero visioni retrospettive dedicate a Flaherty e a Bresson. Tra i film a soggetto, presentati sempre fuori concorso, spiccarono* Il vecchio e il mare *di John Sturges,* L'impero del sole *di Craveri e Gras,* La leggenda di Narayama *di Kinoshita,* Nove vite *del norvegese Arne Skouen e uno dei primi film a soggetto di produzione irlandese,* Sally's Irish rogue *di George Pollock, interpretato da Julie Harris e dagli attori dell'Abbey Theatre di Dublino. I cortometraggi in concorso furono* 60. *La data del festival — tornò a chiamarsi «Cork Film Festival» — fu spostata al settembre, dal* 22 *al* 28.

Dal 23 *al* 30 *settembre fu tenuto il quarto festival, nel* 1959, *con la proiezione di film come* I 400 colpi *di Truffaut,* Mon oncle *di Tati,* Fanfare *di Bert Haanstra,* Il ruggito del topo *di Jack Arnold oltre a un «Omaggio a De Sica» e ad una interessante retrospettiva giapponese. Vi fu anche un film a soggetto irlandese,* This Other Eden (*Quest'altro Eden*) *di Muriel Box, con Audry Dalton, Leslie Phillips e Niall McGinnins. I cortometraggi in gara furono* 67.

La manifestazione di quest'anno ha avuto luogo dal 21 *al* 28 *settembre, con* 73 *cortometraggi in concorso. Prima di addentrarci in un resoconto particolareggiato, ci sembra utile soffermarci sul carattere del festival. Così com'è, il festival di Cork è una rassegna di cortometraggi nella quale la materia ufficiale finisce col passare praticamente in seconda linea dinanzi al prepotere del «contorno», costituito dai film a soggetto e dal clamore suscitato dalla presenza degli attori, dei registi e dei produttori di questi. Si finisce quasi con*

l'avere la sensazione di trovarsi dinanzi ad un festival « truccato », in cui i cortometraggi fanno da alibi per ottenere un riconoscimento, il cui prestigio rimbalza poi sui film a soggetto. E' da rilevare, inoltre, che il regolamento non vieta la presentazione di cortometraggi già apparsi in altri festival e che i film a soggetto sono scelti senza molte preoccupazioni, tra opere anche non recenti. Così, il festival non ha in realtà altra caratteristica se non quella di un « incontro », di un'occasione per salutarsi in quell'ambiente « amichevole » di cui s'è detto. Un po' poco, mi sembra, dato che le occasioni per « incontrarsi e dirsi addio » — nei festival non si può quasi mai fare di più — non mancano nel mondo cinematografico, anche se in un'atmosfera meno « friendly ».

Orbene, a me pare che agli organizzatori entusiasti e infaticabili del festival di Cork si potrebbero dare i seguenti consigli: 1) limitare il numero dei cortometraggi ammessi alla metà, escludendo quelli che abbiano partecipato ad altri festival. La presenza di 35 cortometraggi significherebbe la proiezione di 5 cortometraggi il giorno, ossia un numero tale da essere visionabili tutti di sera, insieme al film a soggetto; 2) dedicare i pomeriggi alle retrospettive, agli « omaggi » e ai dibattiti; 3) scegliere i film a soggetto da proiettare seralmente tra i « campioni d'incasso » dei maggiori Paesi produttori, nella « stagione » precedente. Con questi criteri si manterrebbe il riconoscimento della FIAPF e si darebbe più prestigio alla rassegna dei cortometraggi, si renderebbero più precisi e fruttuosi gli « incontri » e, infine, si aggiungerebbe al Festival un'attrattiva popolare, commerciale e pubblicitaria, che merita di essere giustamente valutata e che si ripercuoterebbe con grande favore su quella migliore conoscenza dell'Irlanda, che dovrebbe costituire un obiettivo non secondario della manifestazione.

L'Irlanda è un Paese dagli aspetti oltremodo suggestivi, dal paesaggio estremamente variato, che va dalla tragica bellezza degli strapiombi di Moher e dalle desolate lande del nord, alla vegetazione lussureggiante e fiabesca del sud, all'incanto dei laghi di Killarney, al fascino degli antichi castelli, delle piccole baie, delle coste fantasticamente frastagliate e romite. Tutto ciò merita di essere conosciuto molto più di quel che sia e quindi propagandato ed anche, eventualmente, sfruttato per riprese cinematografiche, in Irlanda eseguibili a condizioni ottime per il costo relativamente mite di materie e mano d'opera e per la mancanza di quegli intralci sindacali, che rendono quasi impossibile la collaborazione produttiva con la Gran Bretagna. Il richiamo costituito da film di grande successo — dichiarati ufficialmente tali dalle cifre degli incassi — e dalla presenza dei relativi interpreti servirebbe ottimamente a questo scopo di far conoscere meglio l'Irlanda, mentre per il prestigio e per il valore culturale del festival gli altri due punti indicati sarebbero più che sufficienti. Inoltre, lasciando più tempo libero agli intervenuti, secondo i diversi interessi, si verrebbe incontro a quelle necessità turistiche che non dovrebbero mai essere neglette o sottovalutate.

* * *

E veniamo al festival di quest'anno. La giuria — giuria per i cortometraggi, s'intende — composta dal produttore di disegni animati inglese John Halas, presidente, dal regista americano Robert Aldrich, dal critico francese

Gilbert Salachas, dallo scrittore irlandese Conor Sweeney e da chi scrive — aveva il compito di assegnare quattro primi premi e (in totale) quattro menzioni, suddividendo i film nelle seguenti categorie: documentari, scientifici ed educativi, di interesse generale e a disegni animati. L'assegnazione delle varie opere alle diverse categorie non è stata sempre facile, non avendola l'organizzazione compiuta a priori, nell'accogliere i film, nè avendola indicata i produttori dei film stessi. Per quanto riguarda la qualità delle opere, lo stesso verdetto della giuria riconosce che soltanto la metà dei film presentati raggiungeva un livello da festival.

« Negli ultimi trenta anni — prosegue il testo della premiazione — si è tentato in vari modi di definire il film documentario. Nel frattempo, gli autori di documentari si sono dimostrati sempre di meno all'altezza delle varie definizioni ». Effettivamente, i documentaristi di oggi sembrano aver perduto molto della fantasia e dell'inventiva di un tempo, sia per stanchezza e per esaurimento che per l'influsso esercitato dalla televisione, la quale ha assorbito gran parte del loro lavoro, indirizzandolo a concezioni ristrette e banali, in conformità dei limitati mezzi espressivi e delle necessità del « video ».

Il primo premio, in questa categoria, è stato assegnato al film inglese Seawards the Great Ships (Verso il mare le grandi navi) di Hilary Harris, da uno schema di John Grierson, sui cantieri navali della Clyde, in Scozia. La giuria ha rilevato nel film « un grande sentimento verso la materia trattata e ricchezza di calore, di bellezza e di potenza ». Nessuna menzione è stata assegnata, tuttavia nella categoria erano presenti opere di rilievo come Hafen-Rhythmus di Wolf Hart, vincitore del grand premio di Bergamo, sulla vita del porto di Amburgo, un massiccio ma accurato ed esauriente documentario inglese sulla B.B.C., This Is B.B.C., di Richard Cawston, ed un programma televisivo americano, The Race for Space (La corsa per gli spazi) di David L. Wolper, in cui era presentato — benchè in maniera talvolta inaccurata e tendenziosa — un materiale documentaristico spesso molto raro sulla lotta per la conquista spaziale. Anche il cecloslovacco Quella mattina della nostra vita di Pavel Hobl, dedicato ad un ricordo della sollevazione antinazista di Praga nel 1945, non mancava di pregi di fattura.

Ricca, invece, la categoria dei film scientifici ed educativi. E' una specializzazione, questa, nella quale il cinematografo può recare un altissimo contributo ed è quindi ben comprensibile come in essa si moltiplichino sempre le opere di valore e di interesse. Il primo premio è stato assegnato al film giapponese Marin suno (Neve marina) di Sozo Okada, uno studio di grande valore sul « plancton » marino e sulla trasformazione in petrolio dei suoi detriti.

La menzione, in questo campo, è andata al canadese Universe di Colin Low e Roman Kroitor, una poetica, benchè molto elementare, descrizione del sistema planetario solare, della formazione e della decadenza dei mondi, delle nebulose e delle galassie. Spiccavano anche, in questa categoria, l'inglese Unseen Enemies (Nemici invisibili) di Michael Clarke, uno studio molto preciso sui microbi delle malattie tropicali e sull'ambiente in cui essi prosperano, e l'irlandese Oil Underground (Petrolio sotterraneo) di Peter Staugaard, esaurientissima trattazione sui giacimenti e sull'estrazione del petrolio.

Tra i cortometraggi « di interesse generale » hanno trovato posto tutti quelli non classificabili nelle due suddette categorie ed in quella dei disegni animati. Si sono avute pertanto qui opere di carattere diversissimo e difficilmente comparabili, sulle quali ci si è potuto pronunciare solo in base alla diversità del singolo grado di merito. Il primo premio è andato all'americano Mark Twain's America *(L'America di Mark Twain) di Donald B. Hyatt, con commento di Howard Lindsay, l'unico film, a mio parere, di questo festival che meritasse la qualifica di eccezionale. Il cortometraggio (che dura, peraltro, 52 minuti) rievoca con grande spirito, umanità e sapore l'epoca in cui visse il grande umorista americano nonchè gli ambienti ed i tipi che offrirono gli spunti per le opere più note di lui. Questa rievocazione è compiuta unicamente attraverso una serie di fotografie, scelte con un gusto, una ricchezza ed un'originalità singolarissime e portate a rivivere attraverso una ripresa, un montaggio ed un commento parlato e musicale di grande abilità. Il film ricorda il bellissimo* City of Gold *di Colin Low ed è meno incisivo di questo ma ha una maggiore ampiezza e fertilità narrativa.*

La menzione è andata ad una « farsa surrealista » francese, Ballon vole *di Jean Dasque, che con una grande ricchezza di « gags » — più o meno felici, peraltro — narra le peripezie di un pallone sfuggito dalle mani di alcuni ragazzi e abbandonatosi a personalissimi vagabondaggi attraverso la città. Il film richiama alla mente tanto* Entr'acte *che le vecchie comiche americane e, benchè di fattura pittosto grezza e sempliciotta — lo spirito raffinatissimo di Tati, di cui pur si avverte la traccia, è quanto mai lontano — ottiene pienamente il suo scopo di colpire la fantasia del pubblico e di farlo ridere quasi ininterrottamente.*

Da rilevare, in questo gruppo, A Scary Time *(Tempo di paura) diretto da Shirley Clarke per l'UNICEF, in cui sono efficacemente contrapposte alcune mascherate di carnevale alle sofferenze dei bambini nel mondo; il tedesco* Markt am Sonntag *(Mercato di domenica) di Werner Lütje, che descrive spiritosamente il mercato del pesce a St. Pauli, ad Amburgo, ed infine il francese* Normandie *di Jean Mousselle, in cui un'eccellente idea — quella di illustrare una regione attraverso l'opera dei suoi scrittori e dei suoi pittori — è realizzata alquanto banalmente, benchè talvolta con suggestive immagini.*

La categoria dei disegni animati è stata di gran lunga la più fertile di opere originali. In questo campo sembra che gli artisti si siano relegati come in una cittadella stretta ma intangibile, per esprimere in piena libertà le loro idee. Si può vedere in ciò una reazione al grigiore imposto dalla televisione, all'aridità dell'analisi scientifica o della esposizione didattica, alla banalità ed al conformismo per diverse ragioni imperanti. Fatto sta che, come la giuria ha rilevato, « in inventività, nella scoperta di nuove idee, nella tecnica e nella qualità del disegno, i "cartoons" hanno raggiunto quest'anno un'eccellenza, che già era stata rilevata l'anno precedente ».

Il primo premio è andato allo jugoslavo Piccolo *di Dusan Vukotic, già vincitore del festival di Belgrado, che descrive molto spiritosamente una lotta tra due vicini di casa per chi suona lo strumento più rumoroso. Due menzioni sono state attribuite, dato il numero elevato di opere di merito: all'americano*

The Interview (*L'intervista*) *di Ernest Pintoff, gustosissima serie di caricature di un intervistato e di un intervistatore, ed ancora ad uno jugoslavo,* Le peau de chagrin *di Vlado Kristl, ispirato dal racconto di Maupassant. Da rammentare ancora il tedesco* Purpur Linien (*La linea rossa*) *di Flo Nordhoff, originale balletto surrealistico, lo spiritoso inglese* Polygamous Polonius *di R. F. Godfrey, il rarefatto* Linee orizzontali e linee verticali *di Norman McLaren, che si rifà ai nuovi disegni di Oskar Fischinger, ed infine il film cecloslovacco a pupazzi animati* Pulnocni Prihoda (*Avventura a mezzanotte*) *di Bretislav Pojar, ambientato nel mondo dei giuocattoli.*

Una giuria della Irish Film Society ha assegnato il premio per il film « più adatto ai circoli del cinema » al francese Ballon vole, *già ricordato, menzionando* A Scary Time, *l'americano* Day of the Painter (*Il giorno del pittore*) *di Ezra R. Baker, una satira della pittura astrattista, e il film sperimentale studentesco polacco* Ritratto di un uomo con un medaglione.

La produzione irlandese ha offerto, oltre al ricordato Oil Underground, Beyond the Speed of Sound (*Al di là della velocità del suono*) *di Denis Segaller,* The Living Soil (*Il terreno che vive*) *di Raymond Spottiswoode, sugli animali che infestano i raccolti,* Once Upon a Tram (*C'era una volta un tram*) *di John Sarsfield e James Maguire, su di un tranvetto andato a riposo,* Emblem of Erin (*Emblema d'Irlanda*) *di R. W. Hammond, sulla coltivazione del trifoglio, ed infine* Our Neighbour's Children (*I bambini del nostro vicino*) *di Colm O'Laoghaire, sulla cura della poliomielite.*

* * *

Per quanto riguarda i film a soggetto, parleremo brevemente dei meno noti. Le proiezioni sono state effettuate sia di pomeriggio che di sera. Ha aperto il festival il tedesco Die Brücke (*Il ponte*) *di Bernhard Wicki, troppo noto per doverne anche accennare al pari del polacco* Cenere e diamante *di Andrszej Wajda. L'indiano* The Hungry Stones (*Le pietre affamate*) *di Tapan Sinha è tratto da un racconto di Rabindranath Tagore su di un giovane d'oggi che rivive una drammatica e leggendaria storia del passato. Purtroppo, le concezioni del grande poeta bengalico sono state espresse in immagini dilettantesche, ricollegantisi alla peggiore tradizione di manierismo e di falsità del cinema indiano. Noto è anche il danese* Paw, ragazzo di due mondi *di Astrid Henning-Jensen, sul difficile adattamento in Danimarca di un ragazzo nato nella jungla delle Indie Occidentali da padre danese e madre indiana.*

Una « prima mondiale » è stata quella del film inglese The Three Worlds of Gulliver (*I tre mondi di Gulliver*) *diretto da Jack Sher e tratto dal classico di Jonathan Swift (irlandese e diacono della cattedrale di San Patrizio a Dublino, per chi non lo ricordi). Il film, in Technicolor, descrive senza molta fantasia ma con una certa gradevolezza le avventure di Gulliver nei paesi dei pigmei e dei giganti. I trucchi e gli effetti speciali, ottenuti con un processo detto « Super-Dynamation », sono talvolta felici ma più spesso dozzinali e inesatti nelle proporzioni tra l'uomo e quanto o quanti lo circondano. Nè da questi rapporti sono stati tratti i possibili effetti divertenti, tranne che in qualche sequenza. Un film, quindi, sostanzialmente mancato, anche se adatto ad un pubblico infantile. I protagonisti sono Kerwin Matthews e June Thorburn.*

Il tedesco Wir Wunderkinder (*Noi, ragazzi meravigliosi*) *di Kurt Hoffmann è una superficialmente divertente cronaca della vita tedesca dal* 1913 *al* 1935, *non priva, s'intende, di accenti patetici. Noto è il francese* Il suffit d'aimer (*Basta l'amore*) *di Robert Darene, che ci ripropone il personaggio di Bernadette. Lo svedese* Lek pa Regnbagen (*Il giuoco dell'arcobaleno*) *di Lars-Eric Kjellgren svolge, senza troppa immaginazione nè troppo sentimento, il tema di un amore senza legami definitivi e senza impegni per il futuro, che non può prosperare appunto a causa di questa voluta, polemica precarietà. Il film è bene interpretato da Mai Zetterling e Alf Kjellin. Il cecoslovacco* Kapitan Dabac *di Palo Bielik narra con normale fattura le vicende di un capitano slovacco il quale, dopo aver combattuto contro i russi, passa nelle file opposte e lotta con i partigiani fino a guadagnare la fiducia e l'ammirazione ed a morire. Tipico film celebrativo. Dal Giappone è giunto un modesto e mal sceneggiato film, che tuttavia porta la firma del valoroso Heinosuke Gosho*: Waga ai (*Quando una donna ama*). *Il tenace ed altruistico amore di una giovane donna per un uomo sposato e molto più anziano di lei* (*oltre che brutto e scostante*) *è il tema del film, il quale si giova di suggestivi esterni, fotografati in un apprezzabile colore. Ineko Arima è la brava protagonista.*

Di produzione irlandese — e anch'esso in «prima mondiale» — è stato il breve film (*un'ora appena*) Lies My Father Told Me (*Le bugie che mi ha detto mio padre*) *di Don Chaffey, un'esile storia su di una famiglia ebraica di Dublino, in cui il vecchio nonno insiste nel continuare a fare lo straccivendolo, benchè ormai i suoi vivano in una sfera più elevata. Egli è un tradizionalista, attaccato alle prescrizioni talmudiche ormai cadute in disuso, e il conflitto con gli altri nasce quando il nipotino gli si affeziona talmente da seguire in tutto e per tutto i suoi insegnamenti, accompagnandolo inoltre a caccia di abiti vecchi, sul suo carrettino tirato da uno stanco cavallo, come in una meravigliosa avventura. Ma il nonno morirà e questa fiabesca stagione infantile del bimbo — le «bugie» alle quali allude il titolo — avrà fine. Il film, oltre ad essere scarno, è eccessivamente e teatralmente parlato e fermo. Peccato, perchè non manca davvero di sensibilità e sa raggiungere un clima lirico ed emotivo con i minimi mezzi, così come è tipico del popolo irlandese, che sa riscaldare ed arricchire la propria esistenza con la fiamma della poesia e con la fertilità del sentimento. L'interpretazione è adeguata e nella parte della madre del ragazzo troviamo, alquanto sorprendentemente, Betsy Blair.*

Giovani mariti *di Mauro Bolognini ha chiuso il festival, ottenendo molti applausi e facendosi apprezzare soprattutto per le situazioni e per il dialogo.*

Per quanto riguarda le retrospettive, un «Tributo a Sir Carol Reed» è stato reso con le proiezioni di Bank Holiday, Odd Man Out, The Fallen Idol, The Third Man *e frammenti di* Trapeze *e* Our Man in Havana. *Sotto il titolo «The Hollywood Greats» sono stati proiettati* Il re dei re *di Cecil B. De Mille e* Intolerance *di Griffith. In un «ciclo del film polacco del dopoguerra» sono stati inclusi* Treno di notte *di Kawalerowicz e* Eroica *di Munk. Infine, sono state compiute proiezioni di film di cinedilettanti irlandesi e si è tenuto un «symposium» sul seguente argomento: «L'autore contro lo spettatore e il*

critico ». Una giuria locale ha assegnato a Daniele Ajoret, la protagonista di Il suffit d'aimer, un premio destinato « alla migliore interpretazione ».

* * *

Una breve nota sulla produzione irlandese penso che potrà essere utile, data la scarsa conoscenza che se ne ha. Come ho avuto precedentemente occasione di dire, si è timidamente cominciato a produrre qualche documentario in Irlanda nel 1956, in concomitanza con il primo festival di Cork ed è da rilevare l'indubbia spinta che il festival stesso ha esercitato perchè nascesse nell'isola una produzione cinematografica. La Repubblica Irlandese conta meno di tre milioni e mezzo di abitanti (nell'Irlanda del Nord, sotto la sovranità inglese, ve n'è circa un altro milione) ma l'uso della lingua inglese da un lato e la bellezza del paesaggio dell'altro, insieme alle facilità lavorative, permettono che in Irlanda si sviluppi una produzione locale e che, soprattutto, un numero di produttori stranieri superiore a quello a tutt'oggi registrato si rechi in questo suggestivo Paese per riprendervi i propri film.

Nel 1958 sono stati costruiti i primi « studios » irlandesi ad Ardmore, a venti minuti di automobile da Dublino. Questi moderni stabilimenti comprendono tre teatri di posa, due dei quali hanno le dimensioni (in piedi) di 100x80 x30 ed uno di 60x50x25. La piccola Cinecittà irlandese è dotata di tutti i servizi e gli impianti accessori, compresa una bella sala di proiezione e sincronizzazione. Mancano, tuttavia, gli stabilimenti di sviluppo e stampa, ma accordi presi con laboratori inglesi permettono di avere il materiale stampato entro 24 ore (da Londra a Dublino vi sono 80 minuti di volo).

In un raggio di dieci miglia intorno agli stabilimenti si possono trovare villaggi, cittadine, fattorie, laghi, montagne e spiagge, che offrono la più ricca varietà di esterni possibile in così breve distanza e si tratta sempre di località estremamente pittoresche. Gli studi sono dotati di una grue, un « dolly », una macchina da presa Mitchell ed una Arriflex. Gli studi di Ardmore hanno naturalmente tutto l'interesse di affermarsi e sono quindi disposti ad accordare ai clienti le massime facilitazioni, rappresentando così una possibilità che non dovrebbe essere trascurata anche dai nostri produttori. Ardmore, infatti, non produce in proprio ma affitta gli stabilimenti a chi li desidera.

Fino ad oggi, in questi nuovi studi irlandesi sono stati realizzati i seguenti film: Home Is The Hero (L'eroe è a casa) con Arthur Kennedy e gli attori dell'Abbey Theatre, il già ricordato Sally's Irish Rogue, The Big Birthday (Il grande compleanno) con Barry Fitzgerald, June Thorburn e gli attori dell'Abbey, Shake-Hands With the Devil (Il fronte della violenza) di Michael Anderson con James Cagney, Dana Wynter, Glynis Johns, Cyril Cusack e Don Murray, il citato This Other Eden e A Terrible Beauty (Una terribile bellezza) con Robert Mitchum, Anne Heywood, Dan O'Herlihy e Richard Harris.

Non bisogna dimenticare, per quanto riguarda gli apporti di attori locali, la grande tradizione teatrale che vanta l'Irlanda e che da Sheridan a Bernard Shaw giunge a Yeats, a Synge, a Lord Dunsany, a Lady Gregory, a Sean O'Casey, a Denis Johnston, a Paul Vincent Carroll ed al gruppo di interpreti dell'Abbey Theatre.

La produzione documentaristica è in continua ascesa, anche per l'interesse di grandi società, come la Shell, che dedicano un ampio bilancio all'attività cinematografica. Annualmente, in Irlanda, si realizzano oggi una quindicina di documentari. Sensibile è anche il movimento cinedilettantistico. Intensa l'attività dei circoli del cinema. L'Irlanda è insomma, cinematograficamente parlando, un Paese ancora da scoprire, sotto moltissimi aspetti. Ed è un Paese che non desidera di meglio che essere scoperto e valorizzato, per cui il richiamo del festival di Cork merita di essere interpretato come un invito molto più vasto, un invito all'Irlanda, che nessuno si pentirà mai di avere accolto.

VINICIO MARINUCCI

I film

Bronenosez Potemkin
(La corazzata Potemkim)

R.: S. M. Eisenstein - *s.*: Nina Agadzhanova Schoutko - *sc.*: S. M. Eisenstein - *f.*: Edouard Tissé - *m.*: Edmund Meisel - *m. per l'ed. sonora*: Kriukov - *mo.*: S. M. Eisenstein - *int.*: A. Antonov (*Vakulinciuk*), Grigorij Aleksandrov (*comandante Zhiliarovskij*), Vladimir Barskij (*capitano Golikov*), A. Levscin (*guardiamarina*), Mikhail Gomarov (*un marinaio*), Maxime Schtrauch, gli attori del Proletkult, gli equipaggi della flotta rossa e la popolazione d'Odessa - *p.*: Jacob Bliokh per lo Studio Goskino - *o.*: U.R.S.S., 1925 - *d.*: Cinelatina.

La passion de Jeanne d'Arc
(La passione di Giovanna d'Arco)

R.: Carl Theodor Dreyer - *s.* e *sc.*: C.Th. Dreyer, Joseph Delteil da documenti storici - *f.*: Rudolf Maté - *part. m.*: Léo Pouget, Victor Alix - *m. per ediz. sonora*: « Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Johannem » di Scarlatti e brani di Albinoni, Geminiani, Torelli, Sammartini, Vivaldi, J.S. Bach - *scg.*: Hermann Warm, Jean Victor Hugo - *c.*: Jean Victor e Valentine Hugo - *mo.*: C.Th. Dreyer - *dialoghi*: Yvan Noé - *int.*: Renée Falconetti (*Giovanna d'Arco*), Eugène Sylvain (*il vescovo Pierre Cauchon*), Maurice Schutz (*l'inquisitore*), André Berley (*Jean d'Estivet*), Antonin Artaud (*giudice Massieu*), Michel Simon (*altro giudice*), Ravet (*Jean Beaupère*) André Lurville, Jean Aymé, Henri Maillard, Jean d'Yd, Léon Larive, Henri Gaultier, Paul Jorge, Jacques Arnna, Mihalesco, R. Narlay (*altri giudici*), Fernand Ledoux (*un frate*), Camille Bardou, Christian Argentin, Gilbert Dalleu - *p.*: Société Générale du Film - *o.*: Francia, 1927 - *d.*: Globe.

I due avvenimenti più clamorosi della recente tendenza ad aristocraticizzare, in senso culturale, lo spettacolo cinematografico, sono rappresentati dalla divulgazione, in edizione sonorizzata, di due testi fondamentali dell'« arte muta », *Bronenosez Potemkin* (La corazzata Potemkin, 1925) e *La passion de Jeanne d'Arc* (La passione di Giovanna d'Arco, 1928), due opere di straordinaria purezza espressiva, quant'altre mai realizzate con classica misura e compostezza di stile rispettivamente, e con differenti aneliti, da S. M. Eisenstein e Carl Th. Dreyer.

Non è nostro compito definire e sottolineare ancora una volta la portata poetica dei due film, bensì quello di valutarne le inevitabili manomissioni per renderne accessibili le proiezioni, con apparecchi sonori e a differente frequenza da quelli muti, anche ad un pubblico non proprio predisposto a prescindere dalle consuetudini del fonofilm.

La riedizione del film di Dreyer ci è risultata più oculata di quella del film di Eisenstein. Per un duplice ordine di motivi. Anzitutto, la parte visiva non ha sofferto alcuna effettiva manomissione: ci è stata anzi presentata, dal curatore Lo Duca, una copia integrale del film, stampata dal negativo originale; mentre le copie mute preesistenti erano derivate da un se-

condo negativo sul quale erano stati apportati i tagli del produttore prima e della censura poi. Pure le didascalie sono state rispettate, salvo leggere correzioni di alcuni arcaismi; soltanto i fondini sono stati rifatti usufruendo di scorci di cattedrali gotiche; si è poi avuta l'accortezza di trasferire le battute brevi del dialogo sul margine inferiore dell'inquadratura, in sovrinpressione ed in sincronismo con l'immagine. In secondo luogo, l'equilibrio tra la frequenza originale di 16 fotogrammi al secondo e quella di 24 fotogrammi adatta alla proiezione sonora è stato ristabilito con tale precisione che il lavoro di « truka » non è quasi avvertibile. In tal modo, *La passion de Jeanne d'Arc,* a trentadue anni di distanza dalla prima proiezione muta, conserva un'eccezionale freschezza, che il pubblico, anche quello meno preparato, ha dato prova di accogliere con trasporto e commozione. Un solo appunto vogliamo fare in relazione alla colonna sonora. Probabilmente ha fatto bene il Lo Duca a preferire, alla partitura a suo tempo composta appositamente da due mestieranti di musica (Victor Alix e Léo Pouget) per accompagnare con una eventuale orchestra la proiezione muta, una serie di brani di autori classici; ma la scelta, per cui sono accostati bellamente Bach ad Albinoni, Scarlatti a Geminiani, Torelli a Vivaldi e Sammartini, ci è sembrata un po' azzardata. Forse si è voluto evitare ad ogni costo l'effetto di una musica aderente all'immagine; ma ciò non toglie che il pleonasma si faccia avvertire e distragga da una totale adesione alla creazione di Dreyer.

L'edizione sonorizzata del *Potemkin,* segnatamente nella versione italiana, è, per così dire, tirata via tanto per farla. Diversamente che per la *Giovanna,* qui la frequenza di 24 fotogrammi al secondo è conferita alle immagini riprese per la proiezione muta con l'effetto di un'accelerazione dei movimenti che determina un notevole fastidio nello spettatore; ma il sistema non sarebbe stato tanto grave se fosse stato comunque rispettato; invece, per i brani di maggiore concitazione drammatica si è escogitato di allungare i singoli fotogrammi raddoppiandoli nella stampa. Ne consegue che al movimento accelerato succede a tratti un effetto di rallentato, determinante fratture di ritmo tali che l'armonia complessiva dell'opera viene a perdere gran parte della sua forza originaria. Per il resto si può riconoscere che la struttura complessiva del racconto, con la successione delle inquadrature secondo il montaggio di Eisenstein, è stata rispettata. Nella edizione italiana sono state addirittura rispettate le didascalie originali in alfabeto cirillico; ma è stato aggiunto un commento parlato (detto da Arnoldo Foà) che non si limita a tradurle, bensì pretenderebbe spiegarle e commentarle, col segreto intendimento, in realtà, di addolcirle e falsarne il contenuto. Non meno irrispettoso del commento parlato è poi il commento musicale di Kriukov, composto appositamente per l'edizione sovietica del 1950: con la sua frastornante pomposità esso pretenderebbe aggiungere forza al senso compiuto delle immagini. Tutto sommato, non si è reso l'omaggio migliore alla memoria di Eisenstein: l'opera di divulgazione di uno dei film più possenti e rivoluzionari della storia del cinema, che è anche il risultato più genuino di un artista sommo, è più lodevole nelle intenzioni che nei risultati. Più meritevole ai fini divulgativi è la biofilmografia antologica con cui è fatta

precedere la proiezione del film: a parte le leggerezze del commento parlato, essa introduce opportunamente lo spettatore meno preparato ad una adeguata « lettura » del testo classico.

LEONARDO AUTERA

Nuit et brouillard

(Notte e nebbia)

R.: Alain Resnais - *comm.*: Jean Cayrol - *f.*: Ghislain Cloquet, Sacha Vierny - *m.*: Hans Eisler - *mo.*: A. Resnais, Anne Serraute - *consul. stor.*: Olga Wormser, Henri Michel - *p.*: Samy Halfon per la Argos-Cocinor-Como Film, Paris - *o.*: Francia, 1956 - *d.*: Globe.

Completano il programma:

La Joconde (La Gioconda)

R.: Henri Gruel - *s.* e *sc.*: Jean Suyeux - *comm.*: Boris Vian - *f.* (Eastmancolor): Maurice Barry - *m.*: Paul Braffort - *mo.*: Henri Colpi - *p.*: Argos Films, Son et Lumière - *o.*: Francia, 1958.

Paris la nuit (Paris la nuit)

R.: Jacques Baratier, Jean Valère - *f.*: Maurice Barry - *m.*: Georges Van Parys - *mo.*: Léonide Azar e Renée Gary - *p.*: Argos Film. - *o.*: Francia, 1955.

Le rideau cramoisi

(La tenda scarlatta)

R.: Alexandre Astruc - *s.*: da una novella di Jules Barbey d'Aurevilly - *sc.*: Jacques Laurent Bost - *adatt.*: A. Astruc - *f.*: Eugène Shufftan - *m.*: Jean Jacques Grünenwald - *scg.* e *c.*: Mayo - *mo.*: Jean Mitry - *int.*: Anouk Aimée (*Albertine*), Jean Claude Pascal (*l'uff. napoleonico*), Jim Gérald, Marguerite Garcya (*genitori di Albertine*) - *p.*: Philippe Sené per l'Argos Film-Como Film - *o.*: Francia, 1952.

Le mystère Picasso

(Il mistero Picasso)

R. e *sc.*: Henri Georges Clouzot - *f.* (bianco e nero e Eastmancolor; schermo normale e cinemascope): Claude Renoir - *m.*: Georges Auric - *mo.*: Henri Colpi - *p.*: Filmsonor - *o.*: Francia, 1956.

In un momento come l'attuale, in cui la televisione va indirettamente operando una benefica selezione dello spettacolo cinematografico, accaparrandosi il diritto di divulgare quanto di più dozzinale e di meno peregrino — fatta eccezione dei film parapornografici e pseudostorici — era un tempo prerogativa del cinema, ci è offerta sempre più di frequente la possibilità di assistere alla proiezione sui pubblici schermi di programmi strutturalmente e culturalmente tanto eccezionali quanto insospettabili fino a qualche anno fa. Uno di tali programmi è costituito di due mediometraggi (*Le rideau cramoisi* — La tenda scarlatta, 1952 — di Alexandre Astruc e *Nuit et brouillard* — Notte e nebbia, 1956 di Alain Resnais) e di due cortometraggi (*Paris la nuit* — Paris la nuit, 1955 — di Jacques Baratier e Jean Valère e *La Joconde* — La Gioconda, 1957 — di Henri Gruel), prodotti in Francia tra il 1952 e il 1957. Sono opere tra loro assai disparate e, le due ultime, di discutibile interesse. Non si capisce bene con quale criterio siano state selezionate dai distributori italiani. Resta il fatto positivo, però, che l'intenzione dei distributori non era tanto quella di far conoscere i due cortometraggi o il breve film di Astruc quanto di divulgare anche presso il pubblico italiano il pregnante documentario di Resnais sui campi di sterminio nazisti, al quale rimanda lo stesso titolo della rassegna.

C'è modo e modo di trattare una materia, basata su documenti inoppugnabili, che sembra uscita dall'oscurità di un lontano Medioevo, mentre è storia tragicamente vissuta dalla nostra stessa generazione. Il più naturale e immediato, ma anche il più facile e scontato, è quello di aderirvi con violento e arrabbiato spirito di denuncia. Ma l'indignazione di Resnais di fronte alle crude testimonianze dei più atroci

crimini della storia, che mai siano stati commessi in nome di retorici ideali, è più sofferta, più ragionata, più duratura. Egli non ha voluto aggiungere all'odio l'odio stesso, che può essere di un momento e presto assopito. Ha voluto, piuttosto, condurre per mano lo spettatore ad un'attenta riflessione. A tal fine il suo stile e il commento con cui ha accompagnato le immagini non potevano essere più sobri, e più accorati al tempo stesso. Le immagini dei campi di sterminio come oggi ci appaiono, immobili tra il verde delle erbe che hanno cancellato ogni traccia di vita, quasi ruderi di qualcosa assai lontana e confusa nella memoria, sono fotografate a colori come per un documentario turistico su Paestum o su Pompei. Ma a quelle immagini succedono i macabri documenti di una realtà che è soltanto di ieri, documenti tanto eloquenti che non abbisognano di sottolineature, documenti delle aberrazioni alle quali può pervenire una società troppo disposta a cedere al timore e al conformismo. La denuncia di Resnais è chiara: essa trascende la contingenza dei fatti documentati per porre lo spettatore in conflitto con la propria coscienza e la propria responsabilità per ciò che è accaduto e che noi soltanto possiamo evitare che si ripeta. Da qui l'alto valore civile e morale del film.

Le rideau cramoisi ci riporta in tutt'altro clima. Il regista si è rifatto ad un racconto di Jules Barbey d'Aurevilly — scrittore erotico alimentato da un gusto sacrilego per il peccato — per un abile gioco intellettualistico freddo e barocco. Così concepito e così espresso con coerenza, il film del 1952 non è soltanto la prima esperienza registica di Alexandre Astruc, ma anche una specie di prototipo degli interessi da cui è animata, con le sole eccezioni di Truffaut e di Resnais, la ormai folta schiera di giovani intellettuali del cinema francese, l'universo dei quali si riduce a una ridda di rapporti sessuali riguardati in condizioni patologiche.

Paris la nuit è soltanto — non si sa bene se anche a causa dei numerosi tagli apportati dalla nostra censura — uno sconnesso documentario. I suoi autori, Jacques Baratier e Jean Valère, sono passati successivamente al film a soggetto pervenendo a mediocri risultati: il primo con *Goha,* il secondo con *La sentence* (La sentenza, 1959). *La Joconde* offre, per lo meno, un leggero divertimento per il feroce gusto iconoclasta di Henri Gruel nel tentativo di infrangere i miti che si sono andati costruendo intorno ad uno dei quadri più famosi della storia della arte.

In tema di miti che si smantellano, e di programmi cinematografici a carattere inconsueto, merita un cenno il lungometraggio di Henri-Georges Clouzot *Le mystère Picasso* (Il mistero Picasso, 1956), lodevolmente presentato in edizione originale per conservare integre le poche battute di dialogo che intercorrono, nel corso del racconto, tra il regista stesso e l'eccezionale protagonista. A dire il vero, quello di Picasso non è un mito smantellabile tanto facilmente; ma sembra farlo credere Clouzot nel presentare con un certo snobismo il lavoro creativo del noto pittore. E' anche vero, tuttavia, che il regista nel trasmetterci, segno dopo segno, correzione dopo correzione, il farsi di un quadro, che a volte è addirittura il risultato di una sovrapposizione successiva di momenti distinti nel tempo della realtà rappresentata nel suo divenire, e tutti altret-

tanto realizzati quanto la stasi definitiva dell'opera compiuta, ha avuto il potere di lasciare in noi un certo sbigottimento. Ci ha indispettiti, invece, allorquando ha trovato il modo di creare una meccanica « suspense », affine alla sua grossolana natura, persino con tale materia (si vedano gli inviti a terminare la tela prima che si esaurisca il caricatore della macchina da presa, e la tensione che ne dovrebbe derivare). Simili giochetti a parte, la qualità tecnica del documentario — in bianco e nero per i disegni, a colori per i piccoli dipinti, su schermo largo per le grandi tele — è eccellente; tanto quanto è perfettamente realizzato l'espediente di riprendere la traccia della matita o del pennello nel momento stesso in cui si stempera sulla tela lasciando celati la mano e lo strumento dell'artista (è inquadrato il rovescio della tela con una trasparenza immediata e totale del disegno. Grande merito di tutto questo va attribuito alla sensibilità pittorica dell'operatore Claude Renoir, piuttosto che al freddo distacco di Clouzot.

L. Autera

Film usciti a Roma dal 1.-IV al 30-VI-1960

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

Alamo - v. *The Last Command* (riedizione).
Alberó della vendetta, L' - v. *Ride Lonesome.*
Alessandro Nevskij - v. *Aleksander Nevskij.*
Amante del vampiro, L'.
Amanti del Pacifico, Gli - v. *Blaue Jungs.*
America vista da un francese, L' - v. *L'Amérique vue par un français* o *L'Amérique insolite vue par François Reichenbach.*
Angelo sporco, L' - v. *Schmutzinger Engel.*
Arditi del settimo fucilieri, Gli - v. *Suicide Batallion.*
Asfalto che scotta - v. *Classe tous risques.*
Assalonne, bombe e donne - v. *I Only Arsked.*
Assedio di Siracusa, L' (Archimede).
Attentato, L' - v. *Zamach.*
Ballata di un soldato, La - v. *Ballada o soldate.*
Banda del Drago Verde, La - v. *Hong Kong Affair.*
Bara del vampiro, La - v. *El ataud del vampiro.*
Battaglia segreta di Montgomery, La - v. *I Was Monty's Double.*
Belva scatenata, La - v. *La fauve est laché.*
Bidone, Il (riedizione).
Boia, Il - v. *The Hangman.*
Buco, Il - v. *Le trou.*
Calze nere, notti calde - v. *Unser wunderland bei nacht.*
Caporale Sam, Il - *v. Jumping Jacks* (riedizione).
Carosello spagnolo (*già*: Ballata spagnola).
Casa dei sette falchi, La - v. *The House of the Seven Hawks.*
Caso Paradine, Il - v. *The Paradine Case* (riedizione).
Cavalieri dell'onore, I - v. *Streets of Laredo* (riedizione).
Chi era quella signora? - v. *Who Was That Lady?*
Confessioni del filibustiere Felix Krull, Le - v. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull.*
Corazzata Potemkin, La - v. *Bronenosez Potemkin.*
Corruzione nella città - v. *The Big Operator.*
Cosacchi, I.
Crociera del terrore, La - v. *The Last Voyage.*
Cucaracha, La - v. *La cucaracha.*
10.000 donne alla deriva - v. *Gefährdete Mädchen.*
Divieto d'amore - v. *Happy Anniversary.*
Dodici uomini da uccidere - v. *Inside the Mafia.*
Donna dell'altro, La - v. *Jons und Erdme.*
Donne in attesa - v. *Kvinnors vantan.*
Donne senza uomini - v. *Girls' Town.*
Duello all'ultimo sangue - *già*: Il suo onore gridava vendetta - v. *Gun Fury* (riedizione).
Figlia di Frankenstein, La - v. *Frankenstein's Daughter.*
Filibustieri della Martinica, I - v. *Marie des Isles.*
Forestiero, Il - v. *The Million Pound Note* (riedizione).
Fric, Le - La grana - v. *Le fric.*
Frontiere in fiamme - v. *Mission of Danger.*
Gatta graffia, La - v. *La chatte sort ses griffes.*
Gazebo - v. *The Gazebo.*
Giganti invadono la terra, I - v. *The Amazing Colossal Man.*
Giorno della violenza, Il - v. *Douze heures d'horloge.*
Guai di Pluto, Pippo e Paperino, I.
Imputazione omicidio - v. *The Man in the Net.*
India.
Italiani all'inferno.
Jack lo squartatore - v. *Jack the Ripper.*
Joselito - v. *Eschucha mi cancion.*
Katia, regina senza corona - v. *Katia.*
Ladri di cadaveri - v. *Ladron de cadaveres.*

Larry, agente segreto - v. *The Tresaure of San Teresa.*
Legge del mitra, La - v. *Machine Gun Kelly.*
Leggenda di Tom Dooley, La - v. *The Legend of Tom Dooley.*
Legioni di Cleopatra, Le.
Macabro - v. *The Macabre.*
Marines delle isole Salomone, I - v. *Tarawa Beachhead.*
Maschera che uccide, La - v. *Der Frosch mit der Maske.*
Maschera di cera, La - v. *House of Wax* (riedizione).
Mister Browne contro l'Inghilterra - v. *Carlton-Browne of the F.O.*
Molokai, l'isola maledetta - v. *Molokai.*
Mondo di notte, Il.
Nemici di ieri - v. *Yesterday's Enemy.*
Nevi del Chilimangiaro, Le - v. *The Snows of Kilimanjaro* (riedizione).
Niagara - v. *Niagara* (riedizione).
Night Club - v. *Die Beine von Dolores.*
Notorious, l'amante del male - v. *Notorious* (riedizione).
Notte del grande assalto, La.
Notte e nebbia - v. *Nuit et brouillard.*
Notti dei teddy boys, Le.
Occhi del testimone, Gli - v. *The Great St. Louis Bank Robbery.*
Occhi senza volto - v. *Yeux sans visage.*
Ombre bianche.
Operazione Scotland Yard - v. *The Secret Man.*
Parata dell'allegria, La - v. *When Comedy Was King.*
Passione di Giovanna d'Arco, La - v. *La passion de Jeanne d'Arc.*
Pelo di spia - v. *Nathalie, Agent Secret.*
Piaceri del sabato notte, I (Arabella 252104).
Picchiarello e Cilly Willy al secondo festival.
Plotone d'assalto - v. *Battle Flame.*
Ponte di Waterloo, Il - v. *Waterloo Bridge* (riedizione).
Porto del vizio, Il - v. *Thunderstorm.*
Principe delle volpi, Il - v. *Princes of Foxes* (riedizione).
Principe fusto, Il.
Quelle... - v. *Für zwei groschen Zärtlichkeit.*
Questione di vita o di morte - v. *Tiger Bay.*
Rasputin e l'imperatrice - v. *Rasputin and the Empress.*
Regina della povera gente, La - v. *Cenerentola y Ernesto.*
Regina di Venere, La - v. *Queen of Outer Space.*
Risveglio della mummia, Il - v. *La momia atzeca.*
Rodolfo Valentino, l'indimenticabile amante - v. *Valentino* (riedizione).
Rommel chiama Cairo - v. *Rommel ruft Cairo.*
Sceicco bianco, Lo (riedizione).
Seduttore, Il (riedizione).
Sei colpi in canna - v. *Hound Dog Man.*
Selvaggio e l'innocente, Il - v. *The Wild and the Innocent.*
Sentenza, La - v. *La sentence.*
Sette ladri, I - v. *The Seven Thieves.*
Sicari di Hitler, I - v. *Schwarze Kapelle-Croix gammée au Vatican-La chapelle noir.*
Signore, Le.
Signori si nasce.
Sorci e soci al sesto round.
S.O.S. Pacific - v. *S.O.S. Pacific.*
Spada degli Orleans, La - v. *Le bossu.*
Sposa bella, La.
Stagione del sole, La - v. *Karutta Kajitsu.*
Su e giù per le scale - v. *Upstairs and Downstairs.*
Sulla via del delitto - v. *Verbrechen nach Schulschluss.*
Sull'orlo dell'abisso - v. *Edge of Eternity.*
Svegliami quando è finito - v. *Wake Me When It's Over.*
Taiga, inferno bianco - v. *Taiga.*
Tempo si è fermato, Il.
Terrore corre sul fiume, Il - v. *Tarzan's and Greatest Adventure.*
Terrore della maschera rossa, Il.
Terza voce, La - v. *The Third Voice.*
Terzo uomo, Il - v. *The Third Man* (riedizione).
Tesoro del capitano Kidd, Il - v. *Captain Kidd and the Slave Girl.*
Trappola degli indiani, La - v. *Little Big Horn.*
Trappola del coniglio, La - v. *The Rabbit Trap.*
Treno della notte, Il - v. *Pociag.*
Trono nero - v. *His Majesty O'Keefe* (riedizione).
Tuoni sul Timberland - v. *Guns of the Timberland.*
Ultimo agguato, L' - v. *A Life at Stake.*
Uomo che ingannò la morte, L' - v. *The Man Who Could Cheat Death.*
Uomo che visse nel futuro, L' - v. *The Time Machine.*
Uomo nel cielo, L' - v. *The Man in the Sky.*
Uomo senza paura, L' - v. *Man Without a Star* (riedizione).
Urlatori alla sbarra.
Vacanze per amanti - v. *Holiday for Lovers.*
Vacca e il prigioniero, La - v. *La vache et le prisonnier.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *c.* = costumi; *cor.* = coreografie; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
I giudizi sono stati redatti da Leonardo Autera, Ernesto G. Laura e Tino Ranieri.

ALEKSANDR NEVSKIJ (Alessandro Nevskij) di S. M. Eistenstein.
Vedere considerazioni di L. Autera in un prossimo numero.

AMANTE DEL VAMPIRO, L' — **r.**: Renato Polselli - **s.** e **sc.**: R. Polselli, Giuseppe Pellegrini, Ernesto Gastaldi - **f.**: Angelo Baistrocchi - **m.**: Aldo Piga - **scg.**: Amedeo Mellone - **mo.**: Renato Cinquini - **cor.**: Maria Ciampaglia - **int.**: Tina Gloriani (Francesca), Hélèn Remy (Luisa), Maria Luisa Rolando (la contessa), Walter Brandi (Hermann), Isarco Ravajoli (Luca), John Turner (Giorgio), Ugo Gragnani (Don Crescenzio, il professore), Brigitte Castor, Franca Licastro, Stefania Sabatini, Lut Maryk, Ombretta Ostenda, Bava Sanni, Giorgio Braccesi, Marisa Quattrini, Titti Valeri - **p.**: Bruno Bolognesi per la C.I.F. - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Rome International Film.

AMAZING COLOSSAL MAN, The (I giganti invadono la terra) — **r.**: Bert I. Gordon - **s.** e **sc.**: Mark Hanna, Bert I. Gordon - **f.**: Joseph Biroc - **m.**: Albert Glasser - **scg.**: Jen Daniels - **mo.**: Ronald Sinclair - **int.**: Glenn Langan (ten. col. Glenn Manning), Cathy Downs (Carol Forrest), William Hudson (dott. Paul Lindstrom), James Seay (col. Hallock), Larry Thor (dott. Eric Coulter), Russ Bender (Richard Kingman), Lynn Osborn (serg. Taylor), Diana Darrin (dattilografa), William Hughes (ufficiale di controllo), Hank Patterson (Henry), Scott Peters (serg. Lee Carter), Myron Cook (capitano Thomas), Jack Kosslyn, Jean Moorhead, Jimmy Cross, Frank Jenks, Harry Raybould, Michael Harris, Bill Cassady, Dick Nelson, Edmund Cobb, Judd Holdren, Paul Hahn, June Jocelyn, Stanley Lachman - **p.**: Bert I. Gordon per la Malibou - James H. Nicholson e Samuel Z. Arkoff Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Globe.

AMERIQUE VUE PAR UN FRANÇAIS, L' o **L'AMERIQUE INSOLITE VUE PAR FRANÇOIS REICHENBACH (L'America vista da un francese)** di François Reichenbach (**s.** e **sc.**: F. Reichenbach, Jean Marie Ripert, Bill Flores, Jerome Sutter - **mo.**: Albert Jurgenson - **comm. ital.**: Gualtiero Jacopetti - **d.**: Cineriz).
Vedere giudizio di E. G. Laura e altri dati nel n. V-VI, 1960, pag. 37, 42 (Cannes 1960).

ASSEDIO DI SIRACUSA, L' (Archimede) — **r.**: Piero Francisci - **s.**: Piero Francisci - **sc.**: P. Francisci, Giorgio Graziosi, Ennio De Concini - **f.** (Dayliscope, Eastmancolor): Carlo Carlini - **m.**: A. Francesco Lavagnino - **scg.**: Ottavio Scotti - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Rossano Brazzi (Archimede), Tina Louise (Artemide) Sylva Koscina (Chlio), Gino Cervi (Gerone), Enrico Maria Salerno (Gorgias), Alberto Farnese (Marcello), Alfredo Varelli (Tiresia), Luciano Marin (Marto) - **p.**: Glomer, Galatea, Lyre - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: Filmar.

ATAUD DEL VAMPIRO, El (La bara del vampiro) — **r.**: Fernando Mendez - **s.** e **sc.**: Ramon Obon, Enrique Rodriguez - **f.**: Rosalio Solano, Kurt Dayton - **m.**: Gustavo Cesar Carrion - **scg.**: Gunther Gerszo, William Hayden - **mo.**: George Lewis - **int.**: Abel Salazar, Ariadne Welter, Edward Tucker, Dick Barker, German Robles, Lydia Mellon, John Baxter, Margaret

Miller, Edward B. Sullivan, Jack Curtis - **p.**: A.B.S.A. Cinematografica-Salazar - **o.**: Messico, 1958 - **d.**: Filmar.

BALLADA O SOLDATE (La ballata di un soldato) di Grigori Chukrai (**scg.**: Boris Nemiecek - **c.**: L. Riascenzeva - **mo.**: M. Timofeiva - **altri int.**: N. Lezdei, V. Pokrovski, V. Marzova, N. Dadiko, L. Barisov, I. Iumatov, I. Ciubarov, S. Svascenco - **d.**: Mira Film).

Vedere giudizio di E. G. Laura e altri dati nel n. V-VI, 1960, *pag.* 31, 40 (*Cannes* 1960).

BALLADA O SOLDATIE (La ballata di un soldato) di Grigori Chukrai Gérard, Michel Deville - **s.**: Albert Simonin - **sc.**: Albert Simonin, Ch. Gérard, M. Deville - **d.**: A. Simonin - **f.**: Claude Lecomte - **m.**: Raymond Bernard - **scg.**: Marcel Mary - **mo.**: Bernard Lefèvre - **int.**: Pierre Vaneck (Tony), Roger Hanin (Dick), Mijanou Bardot (Brigitte), Robert Le Béal (Geoffrain), Paul Frankeur, Hazel Scott, Colette Duval, Don Ziegler, Michel Lonsdale, Gérard Buhr, Jean Rochefort - **p.**: Filmatec - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: regionale.

BATTLE FLAME (Plotone d'assalto) — **r.**: R. G. Springsteen - **s.**: Lestor A. Sansom, Elwood Ullman - **sc.**: Elwood Ullman - **f.**: Carl Guthrie - **m.**: Marlin Skiles - **scg.**: David Milton - **mo.**: William Austin - **int.**: Scott Brady (I° ten. Frank Davis), Elaine Edwards (Mary), Robert Blake (caporale Pachecho), Richard Harrison (II° ten. Wechsler), Wayne Heffley (Teach), Gordon Jones (serg. McKelvey), Ken Miller (Orlando), Arthur Walsh (Nawlins), Gary Kent (Gilchrist), Peggy Moffitt (infermiera Fisher), Jean Robbins (infermiera Claycomb), Richard Crane (dott. Stoddard) - **p.**: Lester A. Sansom per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Lux.

BEINE VON DOLORES, Die (Night Club) — **r.**: Geza von Cziffra - **s.** e **sc.**: Peter Trenck - **f.** (Eastmancolor): Georg Bruckbauer - **m.**: Michael Jary - **scg.**: Dieter Bartels, Theo Zwierski - **mo.**: Ingrid Wacker - **int.**: Ruth Stephan, Germaine Damar, Claus Biederstaedt, Grethc Weiser, Bum Krüger, Theo Lingen, Ralph Wolter, Willy Fritsch, Lotte Rausch, Gunther Philipp, Waltraud Runze, Hans Schwarz, jr., Otto Klopsch, Renée Carol, Olive Moorfield, Betty Miller, Christa Williams, Owen William, le Peters Sisters, il George Garden Ballett e le Penny Pipers - **p.**: Kurt Ulrich - **o.**: Germania Occid., 1957 - **d.**: Eos.

BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL (Le confessioni del filibustiere Felix Krull) — **r.**: Kurt Hoffmann - **s.**: dal romanzo di Thomas Mann - **sc.**: Robert Thoeren. - **adatt.**: Erika Mann - **f.**: Friedl Behn-Grund - **m.**: Hans Martin Majewski - **scg.**: Robert Herlth - **mo.**: Caspar van den Berg - **c.**: Elisabeth Urbancic - **int.**: Horst Buchholz, Liselotte Pulver, Ingrid Andree, Susi Nicoletti, Paul Dahlke, Ilse Steppat, Walter Rilla, Peer Schmidt, Alice Treff, Karl Ludwig Lindt, Werner Hinz, Paul Henckels, Heinz Reincke, Heidi Brühl, Ralf Wolter, Heinz Klovenow, Walter Klam, Dinah Hinz, Jo Herbst, Martin Rosenstiel, Herbert Weicker, Ehmi Bessel, Erika Mann, Robert Meyn, Günther Jerschke, Gerd Niemitz, Benno Gellenbeck, Eberhard Fechner, Florent Antony, Walter Weymann, Heinrich Ockel - **p.**: Filmaufbau - **o.**: Germania Occid., 1957 - **d.**: Metropolis.

Vedere giudizio di G. C. Castello nel n. X, 1957, *pag.* 117 (*Karlovy Vary* 1957).

BIG OPERATOR, The (Corruzione nella città) — **r.**: Charles Haas - **s.**: Paul Gallico - **sc.**: Robert Smith, Allen Rivkin - **f.** (Cinemascope): Walter H. Castle - **m.**: Van Alexander - **scg.**: Hans Peters, Preston Ames - **mo.**: Ben Lewis - **int.**: Mickey Rooney (Little Joe Braun), Steve Cochran (Bill Gibson), Mamie Van Doren (Mary Gibson), Mel Torme (Fred McAfee), Ray Danton (Oscar Wetzel), Jim Backus (Cliff Heldon), Ray Anthony (Slim Cayhurn), Jackie Coogan (Ed Brannell), Charles Chaplin, jr. (Bill Tragg), Ziva Rodann (Alice), Ben Gage (Bert Carr), Vampira (Gina), Billy Daniels (Tony Webson), Jay North (Timmy Gibson), Lawrence Dobkin (Phil Cernak), Leo Gordon (Danny), Joey Forman (Bailey), Grabowski (Lou Green), Vido Musso - **p.**: Red Doff per la Albert Zugsmith / Fryman Enterprises - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: M.G.M.

BLAUE JUNGS (Gli amanti del Pacifico) — **r.**: Wolfgang Schleif - **s.** e **sc.**: Gustav Kampendonk - **f.** (Eastmancolor): Klaus von Rautenfeld - **m.**: Werner Scharfenberger - **scg.**: Wilhelm Schatz - **mo.**: Hermann Ludwig - **int.**: Karlheinz

Böhm, Claus Biederstaedt, Walter Giller, Franz Muxeneder, Vikt or Staal, Hans Waldemar Anders, Jürgen Graf, Hans Stüwe, Haea Flohr-Vahinerii, Charley Grojon, Peter Capell - **p.**: Berolina - **o.**: Germania Occid., 1957 - **d.**: Eridania.

BOSSU, Le (La spada degli Orleans) — **r.**: André Hunebelle - **s.**: dal romanzo di Paul Féval - **sc.**: Jean Halain, A. Hunebelle, Pierre Foucaud - **dial.**: J. Halain - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Marcel Grignon - **m.**: Jean Marion - **scg.**: Georges Lévy, Pierre Guffroy, Jacques Brizzio - **c.**: Mireille Leydet, Marie Gromtseff - **mo.**: Jean Feyte, Colette Lambert, Madeleine Bagiau - **int.**: Jean Marais (il cavaliere di Lagardère), Bourvil (Passepoil), Sabina Selman (Isabelle e Aurore), François Chaumette, Paul Cambo, Edmond Beauchamp, Hubert Noël, Paulette Dubost, Jean Le Poulain, Annie Andersson, Guy Delorme, Monique Just, Alexandre Rignault, Douking, Raoul Billerey, Claude Carlietz, Bernard Rougerie, Alain Nobis, Barbara Cruz, Juliette Vilno, Rosita Fernandez, Paquerette, Edmond Tamiz, Jacques Herrieu - **p.**: P.A.C.-Globe - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: Globe Int. Film.

BRONENOSEZ POTEMKIN (La corazzata Potemkin) di S. M. Eisenstein.
Vedere considerazioni di L. Autera e dati in questo numero.

CAPTAIN KIDD AND THE SLAVE GIRL (Il tesoro del capitano Kidd) — **r.**: Lew Landers - **s.** e **sc.**: Aubrey Wisberg, Jack Pollexfen - **f.** (Color Corp of America): Charles Van Enger - **m.**: Paul Sawtell - **scg.**: Ted Holsopple - **mo.**: Fred Feitshans - **int.**: Tony Dexter (capitan Kidd), Eva Gabor (Judith), Alan Hale, jr. (Simpson), James Seay (Bellomont), Richard Karlen (capitan Avery), Noel Cravat (l'Olonese), Lyle Talbot, Sonia Sorrell, Mike Ross, Jack Reitzen, Robert Long, Bill Cottrell, Bill Tannen, John Crawford - **o.**: Aubrey Wisberg, Jack Pollexfen, Edward Small per la Reliance - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: regionale.

CARLTON-BROWNE OF THE F.O. (Mister Browne contro l'Inghilterra) — **r.**: Jeffrey Dell, Roy Boulting - **s.** e **sc.**: Jeffrey Dell, Roy Boulting - **f.**: Max Greene - **m.**: John Addison - **scg.**: Albert Whiterick - **mo.**: Anthony Harvey - **int.**: Terry-Thomas (mister Browne), Peter Sellers (Amphibulos), Luciana Paoluzzi (principessa Ilyana), Thorley Walters (col. Bellingham), Ian Bannen (il giovane re), Miles Malleson (il residente inglese), Raymond Huntley (il ministro degli esteri), John Le Mesurier (il Gran Duca), Marne Maitland (Archipelagos), Kathryne Keeton (Iª danzatrice), Julie Hopkins (IIª danzatrice), Kynatson Reeves (sir Arthur), Marie Löhr (Lady Carlton-Browne) - **p.**: John Boulting per la Charter Film-Boulting Brothers Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Warner Bros.

CAROSELLO SPAGNOLO (già **Ballata spagnola**) di Gian Rocco e Pino Serpi (**d.**: Metropolis).
Vedere giudizio di T. Ranieri e dati nel n. X-XI, 1958, *pag.* 38, 46 (*Venezia* 1958, *Sezione informativa*).

CENERENTOLA Y ERNESTO (Le regina della povera gente) — **r.**: Pedro Ramirez - **s.** e **sc.**: Vicente Escrivar Soriano - **int.**: Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Antonio Garisa - **p.**: Nepi-Aspa - **o.**: Italia-Spagna; 1957 - **d.**: regionale.

CHATTE SORT SES GRIFFES, La (La Gatta graffia) — **r.**: Henri Decoin - **s.**: Jacques Rémy - **sc.**: H. Decoin, Eugène Tucherer, Jacques Rémy - **f.**: Pierre Montazel - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: Lucien Aguettand - **mo.**: Claude Durand - **int.**: Françoise Arnoul (Cora, «La Gatta»), Horst Frank (von Hollwitz), Françoise Spira, Harold Kay (Charles), François Guérin (Louis), Jacques Fabbri, Bernard La Jarrige, Anne Doat - **p.**: Eugène Tucherer per la Paris Elysée Film-Metzger et Woog-Films Balar - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: C. Del Duca.

CLASSE TOUS RISQUES (Asfalto che scotta) — **r.**: Claude Sautet - **s.**: da un romanzo di José Giovanni - **sc.**: Diego Fabbri, José Giovanni, C. Sautet, Pascal Jardin - **f.**: Ghislain Cloquet - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: Rino Mondellini - **mo.**: Albert Jurgenson - **int.**: Lino Ventura (Abel Davos), Sandra Milo (Liliane), Jean Paul Belmondo (Stark), Marcel Dalio (Gibelin), Jacques Dacq-

mine (commissario Blot), Claude Cerval (Fargier), Simone France (Thérèse), Michel Ardan, Robert Desnoux, Thierry Lavoye, René Genin, Stan Kroll, Evelyne Kerr, Jeanne Perez, Charles Blavette, Corrado Guarducci, Bernard Dhéran, Michèle Méritz, France Asselin, Betty Schneider - **p.**: Les Films Odéon-Filmsonor-Mondex Film-Zebra Film - **o.**: Francia-Italia, 1960 - **d.**: Cineriz.

COSACCHI, I — **r.**: Victor Tourjansky, Giorgio Rivalta - **s.**: dal romanzo di Leone Tolstoi - **ad.**: Damiano Damiani - **sc.**: D. Damiani, Ugo Liberatore, V. Tourjansky, Federico Zardi - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Massimo Dallamano - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.** e **c.**: Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.**: Antonietta Zita - **cor.**: Alberto Moro - **int.**: Edmund Purdom (Shamil) John Barrymore, jr. (Djamal), Georgia Moll (Tatiana), Massimo Girotti (lo zar), Elena Zareschi, Pierre Brice, Erno Crisa, Maria Grazia Spina, Louis Seigner, Mario Pisu, Laura Carli, Marcello Giorda, Nerio Bernardi, Mara Berni, Enzo Fiermonte, Marilù Sangiorgi, Fjodor Chaplin, Luigi Tosi, Adolfo Geri, Nino Marchetti, Silvio Bagolini, Fedele Gentile, Franco Fantasia, Antonio Cervesato, Andrea Fantasia, Alessandro Biava, Maria Badmayev, Marino Albanese, Maria Letizia (Sandra) Gazzoni - **p.**: Wanguard Film-Faro Film-Explorer Film-C.F.P.C. - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: Euro Int. Film.

CUCARACHA, La (La cucaracha) di Ismael Rodriquez (**d.** regionale).
Vedere giudizio di Ernesto G. Laura e dati nel n. VI, 1959, *pag.* 40, 48 (*Cannes* 1959).

DOUZE HEURES D'HORLOGE (Il giorno della violenza) — **r.**: Geza (von) Radvanyi - **s.**: Pierre Boileau, Thomas Narcejac - **sc.**: G. Radvanyi, Jean Louis Roncoroni, René Lefèvre, Claus Hardy - **f.**: Henri Alekan - **m.**: Léo Ferré - **scg.**: Eugène Piérac - **mo.**: René Le Hénaff - **int.**: Lino Ventura (Albert), Eva Bartok (Barbara), Hannes Messemer (Serge), Laurent Terzieff (Copeski), Gert Froebe (Sig. Blanche), Lucien Raimbourg (César), Suzy Prim (sua moglie), Guy Tréjean (Armand), Gil Vidal, Ginette Pigeon, Jacques Bézard, René Worms, Anick Allières, Fernand Bercher, Lucien Callamand, Paul Bisciglia - **p.**: Suzy Prim per la Estella Film-Transocean Film - **o.**: Francia-Germania Occid., 1959 - **d.**: Eos.

EDGE OF ETERNITY (Sull'orlo dell'abisso) — **r.**: Donald Siegel - **s.**: Ben Markson, Knut Swenson - **sc.**: Knut Swenson, Richard Collins - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Burnett Guffey - **m.**: Daniele Amfitheatrof - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Cornel Wilde (Les Martin), Victoria Shaw (Janice Kendon), Mickey Shaughnessy (Scotty O'Brien), Edgard Buchanan (sceriffo Edwards), Rian Garrick (Bob Kendon), Jack Elam (Bill Ward), Alexander Lockwood (Jim Kendon), Dabbs Greer (addetto alla « Gas Station »), Tom Fadden (Eli), Wendell Holmes (Sam Houghton), George Cisar (un bottegaio), Buzz Westcott (il pilota), Ted Jacques (Suds Reese) - **p.**: Kendrick Sweet e Donald Siegel per la Thunderbird - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

ESCUCHA MI CANCION (Joselito) — **r.**: Antonio Del Amo - **s.**: Emilio Canda - **sc.**: E. Canda, A. Del Amo, José Manuel Iglesias - **f.** (Eastmancolor): Juan Marine - **m.**: Augusto Alguero - **scg.**: Sigfredo Burmann - **mo.**: Petra De Nieva - **int.**: Joselito Jimenez (Joselito), Luz Marquez (Lucinda), Barta Barry (Marta), Pilarin S. Clementi, Jesus Tordesillas, Ismael Elma, Lola Villaespesa, Salvador Soler Mari - **p.**: Cesareo Gonzales per la Suevia Film - **o.**: Spagna, 1958 - **d.**: M.G.M.
Vedere giudizio di A. Pesce nel n. XI, 1959, *pag.* 58 (*Venezia* 1959, *Mostra del film per ragazzi*).

FAUVE EST LACHE', La (La belva scatenata) — **r.**: Maurice Labro - **s.** e **sc.**: Jean Redon, Claude Sautet - **adatt.**: Fréderic Dard, François Chavane, C. Sautet - **f.**: Pierre Petit - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: J.P. Coutan-Laboureur - **mo.**: Germaine Artus-Lamy - **int.**: Lino Ventura (Paul Lamiani), Estella Blain (Nadine), Paul Frankeur (Raymond), Jess Hahn (Donan), Deckers (Luigi), Alfred Adam, François Chaumette, Nadine Alari, André Weber, Philippe Mareuil, Margo Lion - **p.**: François Chavane per la Cinéphonic-Les Productiones Elan - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: C. Del Duca.

FRANKENSTEIN'S DAUGHTER (La figlia di Frankenstein) — r.: Richard Cunha - **s.** e **sc.:** H.E. Barrie - **f.:** Meredith Nicholson - **m.:** Nicholas Carras - - **scg.:** Harry Rief - **c.:** Marge Corso - **mo.:** Everett Dodd - **int.:** John Ashley (Johnny Bruder), Sandra Knight (Trudy Morton), Donald Murphy (Oliver Frank), Sally Todd (Suzie), Harold Lloyd, jr. (Don), Felix Locher (Carter Morton), Wolfe Barzell (Elsu), Robert Dix, John Zaremba, Harry Wilson, Voltaire Perkins, Charlotte Portney, Bill Coontz, George Barrows, Page Cavanaugh e il suo Trio - **p.:** Marc Frederick per la Layton-Astor - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** I.F.I.

FRIC, Le (Le fric - La grana) — r.: Maurice Cloche - **s.** e **sc.:** Maurice Cloche da un'idea di Guy Magenta - **dial.:** André Tabet - **f.:** Roger Fellous - **m.:** Jacques Datin, Jean Paul Mengeon - **scg.:** Robert Giordani - **mo.:** Franchette Mazin - **int.:** Jean Claude Pascal (Jacques Moulin), Raymond Rouleau (Williams), Eleonora Rossi-Drago (Marina), Pascale Roberts (Gisèle), Roger Hanin (Robert Bertin), Mario Carotenuto (Debélard), Henri Jacques Huet, Georges Lycan, Carlo Tamberlani, Ivo Garrani, Louis Arbessier, René Blancard, Tania Miller - **p.:** Comptoir d'Expansion Cinématographique-Films Maurice Cloche-T.A.I. - **o.:** Francia-Italia, 1959 - **d.:** Universal.

FROSCH MIT DER MASKE, Der (La maschera che uccide) — r.: Harald Reinl - **s.:** dal romanzo di Edgar Wallace «La compagnia dei ranocchi» - **sc.:** Trygve Larsen, J. Joachim Bartsch - **adatt.:** Helmut Beck - **f.:** Ernst W. Kalinke - **m.:** Willi Mattes, Karl Bette - **scg.:** Erik Aaes - **mo.:** Margot Jahn - **int.:** Joachim Fuchsberger (Richard Gordon), Siegfried Lowitz (ispettore Elk), Eva Anthes (Ellà), Carl Lange (mr. Bennett), Jochen Brochmann (Johnson), Walter Wilz (il figlio di Bennett), Dieter Eppler (il finto cieco), Eva Pflug (Lolita), Fritz Rasp (l'industriale Maitland), Reinhard Kolldehoff (Brady), E. F. Fürbringer (capo polizia), Eddi Arent, Erwin Strahl, Ulrich Beiger - **p.:** Constantin-Rialto - **o.:** Germania Occid., 1959 - **d.:** Atlantis.

FUR ZWEI GROSCHEN ZARTLICHKEIT (Quelle...) — r.: Arthur Maria Rabenalt - **s.:** Franz Geiger - **sc.:** Werner Hill - **f.:** Albert Benitz - **m.:** Bert Grund - **scg.:** Hans Berthel - **mo.:** Anker Sörensen - **cor.:** Niels Björn - **int.:** Claus Holm (Hendriks Petersen), Ingmar Zeisberg (Eva Bernard), Kai Fischer (Marianne Boehm), Erwin Strahl (Luigi Moretti), Paul Westermeier, Irene Mann, Hannelore Wahl, Ilona Wiedem, Inger Lassen, Heinz Klevenow, Gerda Madsen, Carlheinz Peters, Gerhard Frickhöffer, Josef Dahmen, Erwin Linder - **p.:** Constantin-Rialto - **o.:** Germania Occid.-Danimarca, 1957 - **d.:** regionale.

GAZEBO, The (Gazebo) — r.: George Marshall - **s.:** dalla commedia di Alec Coppel - **sc.:** George Wells - **f.:** Paul C. Vogel - **m.:** Jeff Alexander - **scg.:** George W. Davis, Paul Groesse - **mo.:** Adrienne Fazan - **int.:** Glenn Ford (Elliot Nash), Debbie Reynolds (Nell Nash), Carl Reiner (Harlow Edison), John McGiver (Sam Thorpe), Mabel Albertson (signora Chandler), Doro Merande (Matilda), Bert Freed (ten. Joe Jenkins), Martin Landau («Il Duca»), Robert Ellenstein (Ben), Richard Wessel (Louis, il «Pidocchio»), Jack Kirkwood (Macgruder), ZaSu Pitts (signora Macgruder) - **p.:** Lawrence Weingarten per la Avon - **o.:** U.S.A., 1959 - **d.:** M.G.M.

Il successo che arrise, durante la guerra, alla commedia di Joseph Kesselring Arsenic and Old Laces *e poi al film che ne trasse Frank Capra (*1944*; dove però mancava uno degli ingredienti-base del divertimento, la presenza di Boris Karloff nel rifare il verso a Boris Karloff, che aveva provocato esauriti su esauriti a Broadway) aprì la strada ad un genere, quello della commedia macabra. In essa il vero protagonista è un cadavere, che assassini maldestri o sfortunati non riescono a seppellire o far scomparire e che nelle situazioni più impensate «entra in scena», cascando da un armadio o spenzolando una mano da una cassapanca. Variazioni della trovata ne abbiamo già avute all'infinito, sino a produrre una certa stanchezza, posto che l'umorismo ha bisogno di fantasia e di imprevisto; dopo, poi, che Hitchcock creò quel suo finissimo capolavoro minore che fu, cinque anni fa,* The Trouble with Harry *(La congiura degli innocenti,* 1955*), pareva che sull'argomento non ci fosse più nulla da dire. George Marshall ci si riprova con* The Gazebo, *basandosi*

sulla commedia di Alec Coppel, e riesce a combinare un filmetto decoroso e sorridente con garbo, dove tutto ruota attorno ad uno scrittore della TV che crede d'aver ucciso un gangster e si sforza, colla collaborazione della moglie, di seppellirlo in giardino. Qualche lungaggine, niente di originale, ma una recitazione di Glenn Ford spiritosa come si conviene, una breve apparizione di ZaSu Pitts, la grande attrice di Stroheim, e una trovatina non male: quella dell'assassino che telefona ad Hitchcock per avere consigli sul delitto perfetto ed esegue le operazioni necessarie sotto dettatura. (E.G.L.).

GEFAHRDETE MADCHEN (10.000 donne alla deriva) — **r.**: Wolfgang Glück - **s.** e **sc.**: Hellmut Andics - **f.**: Walter Partsch - **m.**: Hans Hagen - **scg.**: Wolf Witzemann - **mo.**: Heinz Haber - **cor.**: Dia Luca - **int.**: Gerlinde Locker (Erika), Wolf Albach Retty (dott. Janssen), Sigrid Marquardt (Christa Ritter), Marina Petrowa (Draga), Heinz Drache (Sanders il fotografo), Emmerich Schrenk (Mario, aiutante di Janssen), Edith Elmay (Sonja), Horst Beck, Fritz Muliar, Al 'Fats' Edwards - **p.**: Rex Film - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: Eridania.

GIRLS' TOWN (Donne senza uomini) — **r.**: Charles Haas - **s.**: Robert Hardy Andrews - **sc.**: Robert Smith - **f.**: John L. Russell - **m.**: Van Alexander - **scg.**: Hans Peters, Jack T. Collis, - **mo.**: Leon Barsha - **int.**: Mamie Van Doren (Silver Morgan), Mel Torme (Fred Alger), Paul Anka (Jimmy Parlow), Ray Anthony (Dick Culdane), Maggie Hayes («Mother» Veronica), Gigi Perreau (Serafina Garcia), Elinor Donahue (Mary Lee Morgan), Gloria Talbott (Vida), Dick Contino (Stan Joyce), Sheilah Graham (suor Grace), Jim Mitchum (Charley Boy), Harold Lloyd, jr. (Chip Gardner), Charlie Chaplin, jr. (Joe Cates), Peggy Moffitt (Flo), Cathy Crosby (cantante), i Platters - **p.**: Albert Zugsmith per la M.G.M.-A. Zugsmith Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: M.G.M.

GREAT ST. LOUIS BANK ROBBERY, The (Gli occhi del testimone) — **r.**: Charles Guggenheim, John Stix - **s.** e **sc.**: Richard Heffron - **f.**: Victor Duncan - **m.**: Bernardo Segall, Hershy Kay - **scg.**: manca dai titoli di testa - **mo.**: Warren Adams - **int.**: Steve McQueen (George Fowler), David Clarke (Gino), Crahan Denton (John Egan), Molly McCarthy (Ann), James Dukas (Willie) - **p.**: Charles Guggenheim e Richard Heffron per la Ch. Guggenheim and Associates, Inc. - **o.**: U.S.A., 1958-59 - **d.**: Dear.

GUAI DI PLUTO, PIPPO E PAPERINO, I — Programma composto da nove cortometraggi di disegni animati: **Donald Applecore** (Paperino e le mele) di Jack Hanna; **Lion Down** (Pippo e il leone) di Jack Kinney; **The Sleep Walker** (Pluto sonnambulo); **Pluto and the Armadillo** (Pluto e l'armadillo); **The Purloined Pup** (Il cucciolo rapito) di Charles Nichols; **Donalds Cousin Gus** (Paperino e il grattacielo); **The Whalers** (Topolino, Pippo e Paperino cacciatori di balene); **Lighthouse Keepin** (Paperino guardiano del faro) di Jack Hanna; e da un documentario in Technicolor: **Nature's Strangest Creatures** (Natura bizzarra) - **r.**: Dwight Hauser - **p.**: Ben Sharpsteen per la Buena Vista - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Rank. - I disegni animati sono stati realizzati negli anni che vanno dal 1939 al 1950 e sono tutti in Technicolor, e prodotti da Walt Disney.

GUNS OF THE TIMBERLAND (Tuoni sul Timberland) — **r.**: Robert D. Webb - **s.**: da un romanzo di Louis L'Amour - **sc.**: Joseph Petracca, Aaron Spelling - **f.** (Technicolor): John Seitz - **m.**: David Buttolph - **scg.**: John Beckman - **mo.**: Tom McAdoo - **int.**: Alan Ladd (Jim Hadley), Jeanne Crain (Laura Riley), Gilbert Roland (Monty Welker), Frankie Avalon (Bert Harvey), Lyle Bettger (Clay Bell), Noah Beery, jr. (Blackie), Verna Felton (zia Sara), Alana Ladd (Jane Peterson), Regis Toomey (lo sceriffo), Johnny Seven (Vince) - **p.**: Aaron Spelling, George C. Bertholon per la Jaguar/Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Warner Bros.

HANGMAN, The (Il boia) — **r.**: Michael Curtiz - **s.**: Luke Short - **sc.**: Dudley Nichols - **f.**: Loyal Griggs - **m.**: Harry Sukman - **scg.**: Hal Pereira, Henry Bumstead - **m.**: Terry Morse - **int.**: Robert Taylor (Mackenzie Bovard), Tina Louise (Selah Jennison), Fess (Fier) Parker (Buck Weston), Jack Lord (Johnny Bishop), Mickey Shaughnessy (Al Cruse), Gene Evans (Big Murph),

Shirley Harmer (Kitty Bishop) - **p.**: Frank Freeman, jr. per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Paramount.

Un quiet western, *senza dubbio, nel quale il concetto non nuovo ma ostinato della legalità da difendere ad ogni costo invalida persino i canoni d'emozione ritenuti incrollabili nel genere: nessun morto al finale, è tutto dire. In compenso si lavora con una certa libertà d'impieghi sul personaggio femminile, Tina Louise, l'unica psicologia rispettabile. C'è una infilatura di calze, a metà film, che racconta qualcosa quasi come ai tempi di Marlene giovane. Concesso questo, aggiungeremo che* The Hangman *rimane uno dei film più molli e remissivi del vecchio Curtiz, regista in altri tempi capace di manovrare uomini e cavalli con autentica foga, senza contare ulteriori prese di posizione: lo sbiadito autore d'oggi è stato responsabile nel* 1941 *di un* western *d'estrema,* Santa Fe Trail *(I pascoli dell'odio) dal sudismo intransigente alla Griffith. Al presente la resa a Hollywood sembra incondizionata. (T.R.).*

HAPPY ANNIVERSARY (Divieto d'amore) — r.: David Miller - **s.**: dalla commedia « Anniversary Waltz » di Joseph Fields e Jerome Chodorov - **sc.**: J. Fields, J. Chodorov - **f.**: Lee Garmes - **m.**: Sol Kaplan, Robert Allen - **scg.**: Paul Heller - **mo.**: Richard Meyer - **int.**: David Niven (Chris Walters), Mitzi Gaynor (Alice), Carl Reiner (Bud), Loring Smith (sig. Gans), Monique Van Vooren (Jeanette), Phyllis Povah (signora Gans), Patty Duke (Debbie), Elizabeth Wilson (Millie), Kevin Coughlin (Okkie) - **p.**: Ralph Fields per la Fields Productions - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

HOLIDAY FOR LOVERS (Vacanze per amanti) — r.: Henry Levin - **s.**: dalla commedia di Ronald Alexander - **sc.**: Luther Davis - **f.**: (Cinemascope, De Luxe Color): Charles G. Clarke - **m.**: Leigh Harline - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Herman A. Blumenthal - **mo.**: Stuart Gilmore - **int.**: Clifton Webb (Robert Dean), Jane Wayman (Mary), Jill St. John (Meg), Carol Lynley (Betsy), Paul Henreid (Eduardo Barroso), Gary Crosby (Paul Gattling), Nico Minardos (Carlos), José Greco (José Greco), Wally Brown (Joe), Henny Backus (Connie), Nora O'Mahoney (signora Murphy), Buck Class (sergente), Al Austin, Nestor Amaral - **p.**: David Weisbart per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: 20th Century Fox.

HONG KONG AFFAIR (La banda del Drago Verde) — r.: Paul F. Heard - **s. e sc.**: Herbert G. Luft, Paul F. Heard, J. Raymond Friedgen, Helene Turner - **f.**: S. T. Chow - **m.**: Louis Forbes - **mo.**: Helene Turner - **int.**: Jack Kelly (Steve Whalen), May Wynn (Chu Lan), Richard Loo (Li Noon), Lolita Shek (Sou May), Gerald Young (Louis Jordan), James Hudson (Jim Long), Michael Bulmer (ispettore Stuart) - **p.**: Paul F. Heard, J. Raymond Friedgen per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Globe.

HOUND DOG MAN (Sei colpi in canna) — r.: Don Siegel - **s.**: da un romanzo di Fred Gipson - **sc.**: Fred Gipson, Winston Miller - **f.**: (Cinemascope, de Luxe Color): Charles G. Clarke - **m.**: Cyril J. Mockridge - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Walter M. Simonds - **mo.**: Louis Loeffler - **int.**: Stuart Whitman (Blackie Scantling), Fabian (Clint), Carol Lynley (Dony), Arthur O'Connell (Aaaron McKinney), Dodie Stevens (Nita Stringer), Betty Field (Cora), Royal Dano (Tom Waller), Margo Moore (Susie Bell), Claude Akins (Hog Peyson), Edgar Buchanan (Doc Cole), Jane Darwell (nonna Wilson), L. Q. Jones (Dave Wilson), Virginia Gregg (Amy Waller), Dennis Holmes (Spud Kinney), Rachel Stephens (Rachel Wilson), Jim Beck (Terminus Dooley), Hope Summers (Jewel Crouch), Harry Carter (Sol Fikes) - **p.**: Jerry Wald per la Company of Artists - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: 20th Century Fox.

HOUSE OF THE SEVEN HAWKS, The (La casa dei sette falchi) — r.: Richard Thorpe - **s.**: dal romanzo « The House of the Seven Flies » di Victor Canning - **sc.**: Jo Eisinger - **f.**: Ted Scaife - **m.**: Clifton Parker - **scg.**: Bill Andrews - **mo.**: Ernest Walter - **int.**: Robert Taylor (John Nordley), Nicole Maurey (Constanta), Linda Christian (Elsa), Donald Wolfit (Van der Stoor), David Kossoff (Wilhelm Dekker), Eric Pohlmann (capitano Rohner), Philo

Hauser (Charlie Ponz), Gerard Heinz (ispettore Sluiter) - **p.**: David E. Rose per David E. Rose Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: M.G.M.

INDIA di Roberto Rossellini — **m.**: Philippe Arthuys e Giovanni Bross - **mo.**: Cesare Cavagna - **comm.**: Vincenzo Talarico - **d.**: Cineriz.

Vedere giudizio di E. G. Laura e altri dati nel n. VI, 1959, *pag.* 34, 48 (*Cannes* 1959).

INSIDE THE MAFIA (Dodici uomini da uccidere) — r.: Edward L. Cahn - **s.** e **sc.**: Orville H. Hampton - **f.**: Maury Gertsman - **scg.**: Bill Glasgow - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: Cameron Mitchell (Tony Ledo), Elaine Edwards (Anne Balcolm), Robert Strauss (Sam Galey), Jim L. Brown (Doug Blair), Ted de Corsia (Augie Martello), Grant Richards (Johnny Lucero), Richard Karlan (Chins Dayton), Frank Gerstle (Julie Otranto), Sid Clute (Beery), Louis Jean Heydt (Rod Balcolm), Carol Nugent (sorella di Anne), Edward Platt (Dan Regent), Carol Milletaire (Dave Alto) - **p.**: Robert E. Kent per la Premium Pictures Production - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

I ONLY ARSKED (Assalonne, bombe e donne) — r.: Montgomery Tully - **s.** e **sc.**: Sid Colin, Jack Davies (dalla serie della Granada Television « The Army Game ») - **f.**: Lionel Banes - **m.**: Benjamin Frankel - **scg.**: John Stoll - **mo.**: Alfred Cox - **int.**: Bernard Bresslaw (Popeye), Michael Medwin (caporale Springer), Alfie Bass (Excused Boots), Geoffrey Sumner (magg. Upshot-Bagley), Charles Hawtrey (il professore), Norman Rossington (Cupcake), David Lodge (serg. « Potty » Chambers), Arthur Howard (sir Redvers), Marne Maitland (re Fazim), Michael Bentine (Fred), Wolf Morris (Salaman), Francis Matthews (Mahmoud) - **p.**: Anthony Hinds per la Hammer-Granada Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Columbia-Ceiad.

ITALIANI ALL'INFERNO — r.: Enrico Novaro - **s.** e **sc.**: Adriano Bolzoni, Silvano Drago - **f.**: vari operatori di attualità sui fronti di guerra - **m.**: Sergio Pagoni - **mo.**: Enrico Novaro - **p.**: Enrico Novaro per la Beta Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: I.F.I.

I WAS MONTY'S DOUBLE (La battaglia segreta di Montgomery) - r.: John Guillermin - **s.**: dal libro di M. E. Clifton James - **sc.**: Bryan Forbes - **f.**: Basil Emmott - **m.**: John Addison - **scg.**: W. E. Hutchinson - **mo.**: Max Benedict - **int.**: John Mills (magg. Harvey), Cecil Parker (col. Logan), Patrick Allen (col. Dawson), M. E. Clifton James (se stesso e il sosia del gen. Montgomery), Leslie Phillips (magg. Tennant), Michael Hordern (govern. di Gibilterra), Marius Goring (Neilson), Barbara Hicks (Hester), Duncan Lamont (com. Bates), Patrick Holt, Anthony Sagar, Max Butterfield, Michael Oliver, John Gale, Kenneth Warren, James Hayter, Geoffrey Hibbert, Ian Whitaker, Victor Maddern, Diana Beaumont, Sidney James, Harry Fowler, Desmond Roberts, John Le Mesurier - **p.**: Maxwell Setton per la Maxwell Setton Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Lux.

JACK THE RIPPER (Jack lo squartatore) — **r.**: Robert S. Baker e Monty Berman - **s.**: Peter Hammond, Colin Craig - **sc.**: Jimmy Sangster - **f.**: Robert S. Baker, Monty Berman - **m.**: Stanley Black - **scg.**: William Kellner - **mo.**: Peter M. Bezencenet - **int.**: Lee Patterson (Sam Lowry), Eddie Byrne (ispettore O'Neill), Betty McDowall (Anne Ford), Ewen Solon (sir David Rogers), John Le Mesurier (dott. Tranter), George Rose (Clarke), Philip Leaver (manager del Music Hall), Barbara Burke (Kitty Knowles), Denis Shaw (Simes), Endre Muller (Louis Benz), George Woodbridge (Blake), Bill Shine (Lord Sopwith), Gerard Green (dott. Urquhart), Jack Allen (vice-commissario), Jane Taylor (Hazel), Dorinda Stevens (Margaret), Esma Cannon (Nelly) - **p.**: Robert S. Baker, Monty Berman per la Mid-Century - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Euro.

JONS UND ERDME (La donna dell'altro) — **r.**: Victor Vicas - **s.**: dal romanzo di Hermann Sudermann « Litauischen Geschichten » - **sc.**: R. A. Stemmle, Victor Vicas - **f.**: Göran Strindberg - **m.**: Bernhard Eichhorn - **scg.**: Rolf Zehetbauer - **mo.**: Ira Oberberg - **int.**: Giulietta Masina (Erdme), Carl Raddatz (Jons), Richard Basehart (Wittkuhn), Karin Baal (Katrike), Agnes

Fink (Anna), Gert Froebe (Smailus), Helga Münster (Ulele), Siegfried Wischnewski (Kippsass), Willy Rösner (il giudice), Berta Drews, Werner Peters, Dietmar Schönherr, Dorothea Sudermann, Elke Aberle - **p.**: Kurt Ulrich Film - Nembo Film - **o.**: Germania Occid.-Italia, 1959 - **d.**: Indief.

KARUTTA KAJITSU (La stagione del sole) di Yasuhi Nakahira.
Vedere recensione di T. Ranieri e dati in un prossimo numero.

KATIA (Katia, regina senza corona) — **r.**: Robert Siodmak - **s.**: dal romanzo omonimo della principessa Bibesco - **sc.**: Charles Spaak, Georges Neveux - **dial.**: Hans Wilhelm - **f.** (Eastmancolor): Michel Kelber - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: Jean d'Eaubonne - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Romy Schneider (Katia), Curd Jürgens (Alessandro II), Monique Mélinand (Zarina), Pierre Blanchar (ministro della polizia), Gabrielle Dorziat, Michel Bouquet, Alain Saury, Antoine Balpêtré, Françoise Brion, Margo Lion, Jacqueline Marbaux, Hubert Noël, Yves Barsacq, Egon von Jordan, Hans Unterkirchner, Helene Lauterböck, Heinz Czeike - **p.**: Michel Safra per la Speva Films - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: Variety Film.

KVINNORS VANTAN (Donne in attesa) di Ingmar Bergman.
Vedere giudizio di T. Ranieri e dati in un prossimo numero.

LADRON DE CADAVERES (Ladri di cadaveri) — **r.**: Fernando Mendez - **s. e sc.**: F. Mendez, Alejandro Verbitsky - **f.**: Victor Herrera - **m.**: Federico Ruiz - **scg.**: Gunther Gerszo - **mo.**: Jorge Bustos - **int.**: Columba Dominguez (Lucia), Crox Alvarado (Carlos Robles), Wolf Rubinskis (Guglielmo Santana), Carlos Riquelme (dott. Otto Kranz), Arturo Martinez (Rubio), Eduardo Alcaraz (ispettore), Guillermo Hernandez (Holandés), Alejandro Cruz (El Tigre), Yerye Berute, Alberto Català, Lee Morgan, Ignacio Navarro - **p.**: Internacional Cinematografia - **o.**: Messico, 1958 - **d.**: Metropolis.

LAST VOYAGE, The (La crociera del terrore) — **r.**: Andrew L. Stone - **s. e sc.**: Andrew L. Stone - **f.** (Metrocolor): Hal Mohr - **m.**: Rudy Schrager - **scg.**: manca - **mo.**: Virginia L. Stone - **int.**: Robert Stack (Cliff Henderson), Dorothy Malone (Laurie Henderson), George Sanders (capitano Robert Adams), Edmond O'Brien (secondo ufficiale di macchina), Woody Strode (Hank Lawson), Tammy Marihugh (Jill Henderson), Jack Kruschen (primo ufficiale di macchina Pringle), George Furness (primo ufficiale Osborne), Joel Marston (terzo uff.), Richard Norris (Cole), Andrew Hughes (radiotelegrafista), Robert Martin (Mace), Bill Wilson - **p.**: Andrew and Virginia Stone Production - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: M.G.M.

LEGEND OF TOM DOOLEY, The (La leggenda di Tom Dooley) — **r.**: Ted Post - **s. e sc.**: Stanley Shpetner - **f.**: Gilbert Warrengton - **m.**: Ronald Stein - **scg.**: Don Ament - **mo.**: Robert S. Eisen - **int.**: Michael Landon (Tom Dooley), Jo Morrow (Laura), Richard Rust (Country Boy), Jack Hogan (Charlie Grayson), Dee Pollock (Abel), Ken Lynch (padre di Laura), Howard Wright (sceriffo), Ralph Moody (Doc Henry), John Cliff, Cheerio Meredith, Gary Hunley, Anthony Jochim, Jeff Morris, Jason Johnson, Joe Yrigoeyn, Sandy Sanders, Juney Ellis, Maudie Prickett - **p.**: Stanley Shpetner per la Shpetner-Columbia - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

LEGIONI DI CLEOPATRA, Le — **r.**: Vittorio Cottafavi - **s.**: Ennio De Concini - **sc.**: E. De Concini, V. Cottafavi, Giorgio Cristallini, Arnaldo Marrosu - **f.** (Supercinescope, Eastmancolor): Mario Pacheco - **m.**: Renzo Rossellini - **scg.**: Antonio Simont - **c.**: Vittorio Rossi - **mo.**: Luciano Cavalieri - **int.**: Georges Marchal (Marcantonio), Linda Cristal (Cleopatra), Ettore Manni (Curridio), Alfredo Mayo (Ottavio), Conrado Sanmartin, Andrea Aureli, Rafael Calvo, Mino Doro, Daniela Rocca, Maria Mahor, Stefano Opedisano - **p.**: Virgilio De Blasi per la Alexandra Produzione - C.F.P.C.-Lyre - Atenea Film - **o.**: Italia-Francia-Spagna, 1959 - **d.**: Filmar.

LIFE AT STAKE, A (L'ultimo agguato) — **r.**: Paul Guilfoyle - **s. e sc.**: Russ Bender - **f.**: Ted Allan - **m.**: Les Baxter, Hank McCune - **int.**: Angela

Lansbury (Doris Hillman), Keith Andes (Edward Shaw), Douglass Dumbrille (Gus Hillman), Claudia Barrett (Madge), Jane Darwell (signora Piltz), Gavin Gordon (Sam Pearson), Charles Maxwell (ten. Hoff), Bill Henry (Myles Norman), Kathleen Mulqueen (Mary), Dan Sturkee (poliziotto) - **p.**: Hank McCune per la Monarch-Screen Guild Corporation - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Eridania.

LITTLE BIG HORN (La trappola degli indiani) — **r.**: Charles Marquis Warren - **s.**: Harold Shumate - **sc.**: Ch. Marquis Warren - **f.**: Ernest Miller - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: F. Paul Sylos - **mo.**: Carl Pierson - **int.**: Lloyd Bridges, John Ireland, Marie Windsor, Reed Hadley, Jim Davis, Wally Cassell, Hugh O'Brian, King Donovan, Richard Emory, John Pickard, Robert Sherwood, Sheb Wooley, Larry Stewart, Rod Redwing, Richard Paxton, Gordon Wynne, Ted Avery, Barbara Woodell, Anne Warren - **p.**: Carl K. Hittleman per la Lippert - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: Rome.

MACABRE, The (Macabro) — **r.**: William Castle - **s.**: da un racconto di Theo Durrant - **sc.**: Robb White - **f.**: Carl E. Guthrie - **m.**: Les Baxter - **scg.**: Jack T. Collins, Robert Kinoshita - **mo.**: John F. Schreyer - **int.**: William Prince (Rodney Barrett), Jim Backus (Jim Tyloe), Jacqueline Scott (Polly Baron), Philip Tonge (Jode Wetherby), Ellen Corby (miss Kushins), Susan Morrow (Sylvia Stevenson), Christine White (Nancy), Jonathan Kidd (Ed Quigley), Linda Guderman (Marge), Howard Hoffman (Hummel), Dorothy Morris, Voltaire Perkins - **p.**: William Castle per l'Allied Artists-William Castle and Robb White Production - **o.**: U.S.A., 1957-58 - **d.**: Variety Film.

MACHINE GUN KELLY (La legge del mitra) — **r.**: Roger Corman - **s.**: e **sc.**: R. Wright Campbell - **f.**: Floyd Crosby - **m.**: Gerald Fried - **mo.**: Ronald Sinclair - **int.**: Charles Bronson (Mitragliatrice Kelly), Susan Cabot (Flo), Morey Amsterdam (Fandango), Wally Campo (Maize), Bob Griffin (Vito), Barboura Morris (Lynn), Richard Devon, Ted Thorp, Mitzi McCall, Frank De Kova, Shirley Falls, Connie Gilchrist, Mike Fox, Larry Thor, George Archambeault, Jay Sayer - **p.**: Roger Corman per la James H. Nicholson e Samuel Z. Arkoff Prod. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.** Euro.

MAN IN THE NET, The (Imputazione omicidio) — **r.**: Michael Curtiz - **s.**: da un romanzo giallo di Patrick Quentin - **sc.**: Reginald Rose - **f.**: John Seitz - **m.**: Hans Salter - **scg.**: Hilyard Brown - **mo.**: Richard V. Hermance, Harold Lavelle - **int.**: Alan Ladd (John Hamilton), Carolyn Jones (Linda Hamilton), Diane Brewster (Vickie Carey), Charles McGraw (Steve Ritter), John Lupton (Brad Carey), Tom Helmore (Gordon Moreland), Betty Lou Holland (Roz Moreland), John Alexander (sig. Carey), Kathryn Givney (signora Carey), Edward Binns (capitano Green), Barbara Beaird (Emily Jones), Alvin Childress (Alonzo), Susan Gordon (Angela Jones), Charles Herbert (Timmie Moreland), Mike McGreevy (Buck Ritter), Steven Perry (Leroy) - **p.**: Walter Mirisch per la Mirisch-Jaguar - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

MAN IN THE SKY, The (L'uomo nel cielo) — **r.**: Charles Crichton - **s.** e **sc.**: William Rose, John Eldridge - **f.**: Douglas Slocombe - **m.**: Gerbrand Schurmann - **scg.**: Jim Morahan - **mo.**: Peter Tanner - **int.**: Jack Hawkins (John Mitchell), Elizabeth Sellars (Mary Mitchell), Jeremy Bodkin (Nicholas Mitchell), Gerard Lohan (Philip Mitchell), Walter Fitzgerald (Conway), John Stratton (Peter Hook), Eddie Byrne (Ashmore), Victor Maddern (Joe Biggs), Lionel Jeffries (Keith), Donald Pleasence (Crabtree), Catherine Lacey, Megs Jenkins, Ernest Clark, Raymond Francis, Russell Waters, Howard Marion Crawford - **p.**: Seth Holt per la Ealing Films-Michael Balcon Production - **o.**: Gran Bretagna, 1956-57 - **d.**: M.G.M.

MAN WHO COULD CHEAT DEATH, The (L'uomo che ingannò la morte) — **r.**: Terence Fisher - **s.**: dal lavoro teatrale « The Man in Half Moon Street » di Barre Lyndon - **sc.**: Jimmy Sangster - **f.** (Technicolor): Jack Asher - **m.**: John Hollingswoeth - **scg.**: Bernard Robinson - **mo.**: James Needs - **int.**: Anton

Driffing (Georges), Hazel Court (Janine), Christopher Lee (Pierre), Arnold Marle (Ludwig), Delphi Lawrence (Margo), Francis de Wolff (Legris), Gerda Larsen (la ragazza della strada) - **p.**: Anthony Hinds e Anthony Nelson-Keys per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Paramount.

MARIE DES ISLES (I filibustieri della Martinica) — r.: Georges Combret - **s.**: da un romanzo di Robert Gaillard - **sc.**: G. Combret, Pierre Maudru - **f.** (Eastmancolor): Pierre Petit - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: Jean Paul Coutan-Laboureur - **mo.**: Louis Devaivre - **int.**: Belinda Lee (Marie), Alain Saury (il governatore), Jacques Castelot (Chesneau), Folco Lulli (Lefort), Dario Moreno (Desmarais), Magali Noël (Julie), Philippe Hersent (Baillardel), Alexandre Rignault, Noël Roquevert (Barracuda), Jean Tissier, Ivan Staccioli, Luciano Benetti - **p.**: Radius Prod. e Tibre Prod. - **o.**: Francia-Italia, 1959 - **d.**: Universal.

MISSION OF DANGER (Frontiere in fiamme) — r.: George Waggner, Jacques Tourneur - **s.**: da un episodio del romanzo « Northwest Passage » di Kenneth Roberts - **sc.**: Gerald Drayson Adams - **f.** (Metrocolor): William Spencer, Harold E. Wellman - **m.**: Raoul Kraushaar - **scg.**: William A. Horning e Merrill Pye - **mo.**: Ira Heymann, Jack Hampschroder, Frank Santillo - **int.**: Keith Larsen (magg. Robert Rogers), Buddy Ebsen (Hunk Marriner), Don Burnett (Langson Towne), Taina Elg (Spy), Philip Tonge (gen. Amherst), Patrick MacNee (col. Trenk), Adam Williams, Alan Hale, jr., Sandy Kenyon - **p.**: Adrian Samish per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: M.G.M.

MOLOKAI (Molokai, l'isola maledetta) — r.: Luis Lucia - **s.** e **sc.**: Jaime Garcia Herranz - **f.**: Manuel Berenguer - **m.**: Salvador Ruiz de Luna - **scg.**: Enrique Alarçon - **mo.**: J. A. Rojo - **int.**: Javier Escriva (padre Damiano De Veuster), Robert Camardiel, Gerard Tichy, Angel Aranda, Marcela Yurfa, Nani Fernandez, Maria Arellano - **p.**: Europea De Cinematografia per Chamartin, Madrid - **o.**: Spagna, 1959 - **d.**: Cineriz.

MOMIA ATZECA, La (Il risveglio della mummia) — r.: King Miller - **s.** e **sc.**: King Miller - **f.**: Henry Wallace - **m.**: Antonio Diaz - **scg.**: Xavier Toriya - **mo.**: Jorge Buston - **int.**: Gay Roman, Leslie Harryson, Steve Grant, Ben Jacob, Evelyn Keyes, Arthur Curtis, Eva Carson, William Day, Peter Arnold, Stella Inda e il suo complesso - **p.**: C. Calderon - **o.**: Messico, 1959 - **d.**: Filmar.

MONDO DI NOTTE, Il — r.: Luigi Vanzi - **s.** e **sc.**: L. Vanzi - **commento**: Gualtiero Jacopetti - **f.** (Technirama, Technicolor): Tonino Delli Colli - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Gianni Polidori - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Alfredo Alaria e i suoi balletti Macumba e Malambo del Lido di Parigi, le Tiller Girls, la Casa delle Geishe Kiyokawa, Crazy Horse spogliarello internazionale con Dodo la vedova d'Amburgo e Rapha Temporel, i Fraternity Brothers, Strip-Tease Féline, il Gospel Show all'Apolle Theatre di Harlem, i Campioni di Catch con Maschera Rossa, il Luau di Honolulu, la Spada di Marco, The Nitwits Band, l'Opera Cinese di Hongkong, Queen Bee Cabaret di Tokio con Iuki Rosa, Ricky Renée, la donna mistero, le Rhythmettes di Las Vegas, il Balletto Tahiti, le Bluebell Girls del Lido di Parigi, Wee Willie Harris e la Rockett's Orchestra, le Balene di Marineland a Hollywood, Mara Krup - **p.**: Julia Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Warner Bros.

L'immeritato successo di Europa di notte *di Alessandro Blasetti ha prodotto* Il mondo di notte *di Luigi Vanzi; il successo di quest'ultimo sta già generando successori. Nasce, insomma, un nuovo genere, quello non più del film-rivista, che poteva anche esser ispirato, ma con i necessari adattamenti, ad uno spettacolo teatrale preesistente, bensì d'una via di mezzo fra il film spettacolare e il documentario che non fa che cucire insieme, senza nemmeno un esile pretesto narrativo, quadri di riviste rappresentate in diversi teatri e locali notturni, spesso di stile differentissimo fra loro. Luigi Vanzi, diciamo subito, padroneggia la materia molto meglio di Blasetti, riuscendo a darci un'immagine abbastanza completa di quel che è il mondo notturno nei diversi Paesi, preoccupato, cioè, di fare documento più che di riprodurre pedissequamente eterogenei spettacoli. A differenza di Blasetti, perciò, insiste sul pubblico, sul colore locale, sull'atmosfera dei « night clubs »,*

alternandoli opportunamente anche con qualche tipo diverso di ritrovo, come quello, ad es., dove ad Hollywood si esibiscono le balene danzanti, o la taverna newyorkese dove si dànno convegno le « vecchie glorie » del varietà. Tuttavia, permane, dato atto della maggiore dignità del film rispetto al suo precedente, il difetto di fondo, cioè la mitizzazione della « vita notturna », la presentazione a pubblici vasti d'un ambiente ristretto come quello del locale notturno proposto a modello di divertimento e di gioia (il tono gioioso, tipico della propaganda turistica, è tuttavia in particolare del solito pessimo e di cattivo gusto commento di Gualtiero Jacopetti), laddove realtà vorrebbe che se ne individuasse il carattere sorpassato, di « proibita » evasione borghese, staccata dalla vita moderna e dallo spettacolo moderno. (E.G.L.).

NATHALIE, AGENT SECRET (Pelo di spia) — r.: Henri Decoin - **s.:** dal romanzo di Frank Marchal - **sc.:** Pierre Apestéguy, Jacques Robert, Henri Jeanson - **f.:** Robert Lefèvre - **m.:** Georges Van Parys - **scg.:** Robert Clavel - **mo.:** Claude Durand - **int.:** Martine Carol (Nathalie), Félix Marten (ispettore Fabre), Dario Moreno (Alberto), Jacques Berthier, Guy Decomble, Howard Vernon, Jean Claudio, Albert Medina, Catherine Conti, Jacques Higelin, Jacques Morlaine, Edmond Tamiz, Géo Valdy, André Versini, Noël Roquevert, Dany Saval, Bernard La Jarrige - **p.:** Henri L. Lombroso per la Soc. Française de Cinématographie - Sirius - Jonia - **o.:** Francia-Italia, 1959 - **d.:** Globe.

NOT OF THIS EARTH (Il vampiro del pianeta rosso) — r.: Roger Corman - **s. e sc.:** Charles Griffith, Mark Hanna - **f.:** John Mescall - **m.:** Ronald Stein - **mo.:** Charles Gross - **int.:** Paul Birch (Paul Johnson), Beverly Garland (Nadine), Morgan Jones (Harry Sherbourne), William Roerick (dott. Rochelle), Jonathan Haze (Jeremy Perrin), Richard Miller (Joe Piper), Ann Carroll (Davanna), Pat Flynn (Simmons), Roy Engel, Tamar Cooper, Harold Fong, Gail Ganley, Ralph Reed - **p.:** Roger Corman per l'Allied Artists - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** Variety Film.

NOTTE DEL GRANDE ASSALTO, La — r.: G. M. Scotese - **s. e sc.:** Arnaldo Marrosu, G. M. Scotese - **f.** (Totalscope, Ferraniacolor): Pier Ludovico Pavoni - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Franco Fontana - **c.:** Maria Luisa Panaro - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Agnès Laurent, Fausto Tozzi, Kerima, Sergio Fantoni, Luisa Mattioli, Sandrine, Olga Solbelli, José Jaspe, Ignazio Leone, Bruno Corelli, Alfredo Varelli, Giacomo Rossi Stuart, Gianni Rizzo, Alberto Farnese, René Dary, Aldo Pini, Ezio Vergari, Remo De Angelis, Raffaele Baldassarre, Arrigo Peri, M. Bordi - **p.:** Angelo Faccenna, G. M. Scotese, René Thevenet per la Italcaribe - Contact Organisation - P.I.P. - **o.:** Italia-Francia, 1959 - **d.:** regionale.

NOTTI DEI TEDDY BOYS, Le — r.: Leopoldo Savona - **s. e sc.:** Elio Petri, Franco Giraldi, Tommaso Chiaretti, L. Savona - **f.:** Enzo Serafin - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Ottavio Scotti - **mo.:** Renato Cinquini - **int.:** Enio Girolami, Corrado Pani, Geronimo Meynier, Alessandra Panaro, Franca Bettoja, Massimo Girotti, Andrea Checchi, Mario Carotenuto, Ave Ninchi, Ivo Pajer, Angelo Zanolli, Giulio Paradisi, Giuseppe Porelli, Gordana Miletic, Luciana Angiolillo, Michele Deiler, Barbara Francia, Pino Lorrai, Mimo Billi, Nino Musco, Carlo Pisacane, Lia Angeleri, Tina Gloriani, Tonino Lenza, Carlo Alighiero, Elda Landi, Gianni Di Benedetto, Livia Cordaro - **p.:** Gilberto Rossini e Ugo Tucci per la U.N.I.A.-E.L.I.-Bo-Aurelia Film - **o.:** Italia, 1959 - **d.:** regionale.

NUIT ET BROUILLARD (Notte e nebbia) di Alain Resnais, e altri tre documentari.

Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

OMBRE BIANCHE — r.: Nicholas Ray, Baccio Bandini - **s.:** dal romanzo « Il paese delle ombre bianche » di Hans Ruesch - **sc.:** Franco Solinas, Nicholas Ray, Hans Ruesch - **f.** (Technicolor, Technirama): Aldo Tonti - **m.:** Francesco Lavagnino - **scg.:** Dario Cecchi - **c.:** Nino Novarese - **mo.:** Jolanda Benvenuti - **int.:** Anthony Quinn (Inook), Yoko Tani (Asiak), Carlo Giustini, Marco Guglielmi, Peter O'Toole, Marie Yang, Anna May Wong, Kaida Horiuchi - **p.:**

Maleno Malenotti per la Magic Film-Playart, Roma-Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: Magic Film.

Contrariamente a certi giudizi positivi, quando non addirittura entusiastici, assai diffusi in Francia, la maggior parte della critica italiana tende a dimostrarsi particolarmente severa nei confronti di Nicholas Ray. Crediamo che si arrivi a delle posizioni estreme da entrambe le parti. E' ben vero che la « tematica » (se così si può chiamare) ricorrente nelle opere più impegnate di questo regista, ed individuabile in un amore esaltante per le virtù primordiali dell'individuo, in un genere di lotta accanita e puntigliosa condotta dal singolo in un ambiente impietoso e spesso eccezionale, si rifà ad un ben individuabile prągmatismo, che, tipico dell'americano di vecchio stampo, trovò la più larga volgarizzazione letteraria agli albori del secolo. E' anche vero che tali motivi anacronistici proprio in Ombre bianche *sono portati alle estreme conseguenze con l'idealizzazione dei miti del « selvaggio buono e generoso » e della « civiltà corruttrice ». Ci sembra di dover riconoscere, tuttavia, che essi sono stati riproposti e trattati dal regista con tale e tanta appassionata convinzione, con tale e tanta abilità di progressione drammatica, da non potergli negare la genuinità del suo sentimento, che come tale merita almeno il nostro rispetto. Anche la contaminazione dello sfondo fedelmente documentaristico con personaggi affidati ad attori di larga notorietà risente di una moda che fu tipica del cinema americano di trent'anni fa e del regista W.S. Van Dyke in particolare. Non diremmo, però, che ciò abbia tradito sensibilmente la sincerità e il desiderio di fedeltà diffusi nel racconto. (L.A)*

PASSION DE JEANNE D'ARC, La (La passione di Giovanna d'Arco) di Carl Th. Dreyer.

Vedere considerazioni di L. Autera e dati in questo numero.

PIACERI DEL SABATO NOTTE, I (Arabella 252104) — r.: Daniele Danza - **s. e sc.**: Giuseppe Mangione, D. Danza, O. Biancoli, Mino Guerrini, Ugo Pirro da un'idea di Oreste Biancoli - **f.**: Marco Scarpelli - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Jeanne Valérie, Andreina Pagnani, Maroa Perschy, Roberto Risso, Pierre Brice, Romolo Valli, Scilla Gabel, Elsa Martinelli, Jean Murat, Corrado Pani, Renato Speziali, Giuseppe Porelli, Luigi Pavese, Carlo Pisacane, Grazia Maria Spina, Paola Barbara, Aldo Giuffré, Marilù Tolo, Roy Ciccolini, Ignazio Doloi - **p.**: Donati-Carpentieri - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: De Laurentiis.

Si dà il caso che dobbiamo accennare a I piaceri del sabato notte *dopo aver veduto* Adua e le compagne, *che pur costituendone in certo modo una vivace integrazione fa mostra di un pessimismo ben differentemente civile e accettabile, smentendo senza reticenze alcune pericolose affermazioni del film di D'Anza (« prima di sposarsi bisognerebbe poter vedere i vostri schedari » dice Roberto Risso al poliziotto Romolo Valli nei* Piaceri, *laddove il personaggio di Gina Rovere e l'amara constatazione sui cerini che mancano per distruggere le schede, in Pietrangeli, sostengono risolutamente il contrario). Benché le correlazioni precise tra il provvedimento delle persiane aperte e la sfera delle « squillo » siano nel film milanese evitate — e imprecise sono anche nella realtà dei fatti — l'unica conclusione d'ordine generale resta la deplorazione non equivocabile della cosiddetta Legge 75 (Merlin). Ma gli esempi addensati, confondendo tra sintomi ed enunciati, tra documentazione giornalistica e battuta moraleggiante, lasciano in sospeso il più, a parte i colpi bassi del fumetto e le lusinghe del poliziesco. Pochi esterni di comodo vorrebbero tirare in basso la Milano recentemente riscoperta dal nostro cinema, con risultati lamentevoli. Nel catalogo, ben provvisto, degli attori sono preferibili quelli « tutto personaggio », così nel dialogo come nell'impostazione fisica: citiamo quindi Elsa Martinelli e Scilla Gabel. (T.R.).*

PICCHIARELLO E CILLY WILLY AL SECONDO FESTIVAL — r.: Paul J. Smith - Programma formato da quindici cortometraggi in Technicolor di disegni animati prodotti da Walter Lantz negli anni dal 1956 al 1958 - **d.**: Universal: **Half Empty Saddles** (Picchiarello trova un tesoro); **Box Car Bandit** (Assalto all'orso in... dadi), **Calling All Cockoos** (L'orologio a... Picchiarello); **Unbearable Salesman** (Affari d'oro); **After the Ball** (I palloni animati); **Fodder and Son** (Padre e figlio); **Woody Meets Davy Crewcut** (La leggenda di Davy Crewcut); **Hold Thato Rock** (Cilly Willy piazzista); **Plumber of Seville** (Lo stagnino di Siviglia); **Goofy Gardner** (Piedi-piatti giardiniere); **Get Lost** (La

strada del bosco); **Red Riding Hoodlum** (Cappuccino rosso); **Chief Charlie Horse** (Picchiarello e il pellirossa); **Arts and Flowers** (Arte e fiori); **Bongo Punch** (Gallettino pugilatore).

POCIAG (Il treno della notte) di Jerzy Kawalerowicz (**d.**: Metropolis).
Vedere giudizio di G. C. Castello e dati nel n. XI, 1959, *pag.* 10, 17 (*Venezia* 1959).

PRINCIPE FUSTO, Il — r.: Maurizio Arena - **s.**: dal romanzo « Er più de Roma » di Lucio Mandarà e Marco Guglielmi - **sc.**: Isa Mari, M. Arena, Umberto Scarpelli, Giandomenico Giagni, L. Mandarà - **f.**: Massimo Sallusti - **m.**: M. Arena - **scg.**: Beni Montresor - **mo.**: Jolanda Benvenuti, Marcella Tarantola - **int.**: Maurizio Arena (Ettore), Lorella De Luca (Angela), Noël Trevarthen (Bubi), Michèle Girardon (Susan), Cathia Caro (Lucia), Franco Coop, Piero Lulli, Giampiero Littera, Memmo e Bruno Carotenuto, Ivo Del Bianco (Raimondo), Enio Girolami, Gabriele Tinti, Elvira e Amedeo Di Lorenzo, Marco Guglielmi, il sarto Schuberth, Tina Perna, Giancarlo Zarfati, Lia Lena, Pucci Rinaldi, Bruno Tocci, Olghina Di Robilant, Dina Perbellini, Gabriella Palazzolo, Anna Rasmussen, Gabriella Stukin, Marianne Leibl, Gianni D'Elba, Ferdinando Brufferio, Renato Caracciolo, Oliviero Prumas, Isarco Ravaioli, Mimo Poli, Gian Ludovico Pantanella, Sergio Cardinaletti, Giuliano Mancini, Ettore Zamperini, Bruno Zoffoli, Raimondo Vianello, Ugo Tognazzi - **p.**: M.A. - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Dear.

QUEEN OF OUTER SPACE (La regina di Venere) — r.: Edward Bernds - **s.**: Ben Hecht - **sc.**: Charles Beaumont - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): William Whitley - **m.**: Marlin Skiles - **scg.**: David Milton - **mo.**: William Austin - **int.**: Zsa Zsa Gabor (Talleah), Eric Fleming (Patterson), Laurie Mitchell (regina Yllana), Paul Birch (prof. Konrad), Barbara Darrow (Kaeel), Dave Willock (Cruze), Lisa Davis (Motiya), Patrick Waltz (Larry Turner), Marilyn Buferd (Odeena), Mary Ford, Laura Mason, Kathy Marlowe, Tania Velia, Marjorie Durant, Marya Stevens, Lynn Cartwright, Colleen Drake, Gerry Gaylor - **p.**: Ben Schwalb e Lester A. Sansom per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Lux.

RABBIT TRAP, The (La trappola del coniglio) — r.: Philip Leacock - **s.** e **sc.**: J. P. Miller - **f.**: Irving Glassberg - **m.**: Jack Marshall - **scg.**: Edward Carrere - **mo.**: Ted Kent - **int.**: Ernest Borgnine (Eddie Colt), David Brian (Everett Spellman), Bethel Leslie (Abby Colt), Kevin Corcoran (Duncan Colt), June Blair (Judy), Christopher Dark (Gerry), Jeanette Nolan, Russell Collins, Don Rickles - **p.**: Harry Kleiner per la Canon Productions - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

RASPUTIN AND THE EMPRESS (Rasputin e l'imperatrice) — r.: Richard Boleslawsky - **s.** e **sc.**: Charles MacArthur - **f.**: William Daniels - **m.**: Herbert Stothart - **scg.**: Cedric Gibbons, Alexander Toluboff - **c.**: Gilbert Adrian - **mo.**: Tom Held - **int.**: John Barrymore (principe Chegodieff), Ethel Barrymore (la zarina), Lionel Barrymore (Rasputin), Ralph Morgan (lo zar), Diana Wynyard (principessa Natascia), Tad Alexander (zarevitch), C. Henry Gordon (granduca Igor), Edward Arnold (dott. Remezov), Henry Kolker (capo polizia), Jean Parker (principessa Maria), Gustav von Seyffertitz (medico tedesco), Mischa Auer (cameriere), Claire Du Brey, Eily Malyon - **p.**: M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1932 - **d.**: M.G.M.

RIDE LONESOME (L'albero della vendetta) — r.: Budd Boetticher - **s.** e **sc.**: Burt Kennedy - **f.**: (Cinemascope, Eastmancolor): Charles Lawton, jr. - **m.**: Heinz Roemheld - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Randolph Scott (Ben Brigade), Karen Steele (Carrie Lane), Pernell Roberts (Sam Boone), James Best (Billy John), Lee Van Cleef (Frank), James Coburn (Wid), Dyke Johnson (Charlie), Boyd Stockman (capo indiano), Roy Jenson, Boyd « Red » Morgan, Bennie Dobbins - **p.**: Budd Boetticher per la Ranown - Columbia - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

ROCKETS GALORE (Whisky sì, missili no) — **r.**: Michael Relph - **s.**: da un romanzo di Compton Mackenzie - **sc.**: Monja Danischewsky - **f.**: (Eastmancolor): Reginald Wyer - **m.**: Cedric Thorpe - **scg.**: Jack Maxsted - **mo.**: John Guthridge - **int.**: Jeannie Carson (Janet Macleod), Donald Sinden (Hugh Mander), Roland Culver (capitano Waggett), Noel Purcell (padre James), Ian Hunter (commodoro Watchorn), Duncan Macrae (Duncan Ban), Jean Cadell (signora Campbell), Carl Jaffe (dott. Hamburger), Ronald Corbett (Drooby), Gordon Jackson (George Campbell), Catherine Lacey (signora Waggett), Alex Mackenzie, Nicholas Phipps, Jameson Clark, James Copeland, John Stevenson Lang, Nell Ballantyne, Reginald Beckwith, Arthur Howard, John Laurie, Jack Short, Gabrielle Blunt - **p.**: Basil Dearden per la Rank - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Rank.

ROMMEL RUFT KAIRO (Rommel chiama Cairo) — **r.**: Wolfgang Schleif - **s.**: dal romanzo di John Eppler - **sc.**: K. H. Turner, K. O. Wuttig - **f.**: Kurt Grigoleit - **m.**: Wolfram Röhrig - **scg.**: Ludwig Reiber, Hans Strobl - **mo.**: Hermann Ludwig - **int.**: Adrian Hoven, Peter Van Eyck, Elisabeth Müller, Paul Klinger, Albert Hehn, Til Kiwe, Herbert Tiede, Ernst Reinhold, Laila Iman, Panos Papadopulus, Soliman, Wolf Ackva, Siegfried Dornbusch, Horst Uhse, Gust Weisshappel, Manfra Andrae, Werner Stock - **p.**: Omega - **o.**: Germania Occid., 1959 - **d.**: Atlantis.

SCHMUTZIGER ENGEL (L'angelo sporco) — **r.**: Alfred Vohrer - **s.**: dal romanzo « Im Haupfach » di Roland Rogge - **sc.**: H. G. Petersson - **f.**: Kurt Hasse - **m.**: Martin Böttcher - **scg.**: Mathias Matthies, Ellen Schmidt - **mo.**: Carl O. Bartning - **int.**: Peter Van Eyck (prof. Agast), Corny Collins (Beate), Doris Kirchner (Norma Berg), Hans Nielsen (Dieter), Adelheid Seeck (Ruth), Sabine Sinjen, Werner Peters, Jörg Holmer, Horst Gentzen, Wolfgang Koch, Harry Chailliey, Mario Ahrens, Peter Nijinskij, Alexander Gildo, Edith Hancke, Karin Volquartz, Ingrid Graf, Ralf Wolter, Wolfgang Hicks, Ludwig Linkmann, Franz Schafheitlin, Helmut Peine, Robert Meyn, Danny Marino, Ingrid Werner - **p.**: Ultra - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: Rome.

SCHWARZE KAPELLE / CROIX GAMMEE AU VATICAN / LA CHAPELLE NOIR (I sicari di Hitler) — **r.**: Ralph Habib - **s.**: Olaf Herfeldt - **sc.**: Jean Levitte, Pierre Lévy, Hans Nicklisch e G. Steinhardt - **d. ital.**: Vinicio Marinucci, Paolo Levi - **f.**: Georg Krause - **m.**: Roman Vlad - **scg.**: Otto Erdmann, Beni Montresor - **mo.**: Emma Le Chanois, Martha Dübler - **int.**: Dawn Addams (Tilla), Peter Van Eyck (Robert Golder), Franco Fabrizi (conte Rossi), Rosy Mazzacurati (Dodo Ventura), Ernst Schroeder (Hoffmann), Gino Cervi (capo polizia italiana), Werner Hinz (generale), Werner Peters (Himmler), Marcello Giorda (monsignor Serra), Marco Guglielmi (padre Orlando), Maurice Marzac (ambasciatore inglese), Rolf Moebius, Heinz Giese, Günter Meisner, Herbert Wilk, Harald Holberg, Inken Deter, Armando Annuale, Günter Klostermann - **p.**: Emanuele Cassuto e Arthur Brauer per la C.C.C. - Mediterranée Cinéma - Nepi Film - **o.**: Germania Occid.-Francia-Italia, 1959 - **d.**: Lux.

SECRET MAN, The (Operazione Scotland Yard) — **r.**: Ronald Kinnoch - **s. e sc.**: Tony O'Grady - **f.**: Geoffrey Faithfull - **m.**: Albert Elms - **scg.**: William Constable - **mo.**: Peter Mayhew - **int.**: Marshall Thompson (dott. Cliff Mitchell), John Loder (maggiore Anderson), Anne Aubrey (Jill Warren), Magda Miller (Ruth), John Stuart (dott Warren), Henry Oscar (John Manning), Murray Kash (Waldo), Michael Mellinger (Tony), Robert Mackenkie (Charles), Tom Bowman (Dale), Peter Elliott (Syms), Bernard Archard (un ispettore) - **p.**: Ronald Kinnoch per la Amalgamated Production, presentato dalla Producers Associates - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Warner Bros.

SENTENCE, La (La sentenza) — **r.**: Jean Valère - **s. e sc.**: Georges Arnaud, Marcel Moussy da un'idea di Robert Hossein - **f.**: Henri Decae - **m.**: Daniel Lesur - **scg.**: Jacques Saulnier, Bernard Evein - **mo.**: Léonide Azar - **int.**: Marina Vlady (Catherine), Robert Hossein (Antoine), Roger Hanin (Georges),

Béatrice Bretty (signora Boissard), Lucien Raimbourg (un pescatore) - **p.**: Christine Gouze-Renal per la Progéfi - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: regionale.

Jean Valère appartiene a quella seconda schiera della « nouvelle vague » che, sotto una novità apparente, si propone in primo luogo di stupire un pubblico di mezza cultura con una trovata-base: il gruppo dei Vadim, degli Hossein. La sentence, *come* La nuit des espions *(La notte delle spie, 1959) di Hossein, si svolge in una sola stanza dal principio alla fine e come quello è ambientato durante l'occupazione tedesca della Francia. Se Hossein, con una forma esteriore pirandelliana, puntava però soprattutto a congegnare un abile « suspense », le ambizioni di Valère tendono evidentemente ad un più ampio respiro di sentimenti umani. Il gruppo di abitanti d'un villaggetto di mare che attende d'essere fucilato chiuso in una cantina, e va dal partigiano all'indifferente, al passante preso per caso, attende un'ora e mezza la morte, con una coincidenza di tempo reale e tempo narrativo assai più minuta che non del film di Hossein; dalle finestrelle può scorgere il mare, e dei ragazzini che giuocano a palla, simbolo anche troppo trasparente della libertà.* La sentence *poggia su un'ottima interpretazione di squadra e su una sceneggiatura smaliziata nei trucchi per tener desta l'attenzione dello spettatore. Al di là di questo, tuttavia, manca quella meditazione sulla morte e sul senso della vita che la situazione avrebbe richiesto e che Valère sostituisce con una serie di espedienti drammatici, la ricerca d'una botola, il tentativo di scavare una galleria, la gelosia fra due uomini innamorati della stessa donna; tutti espedienti che vengono via via messi in opera per riempire il tempo e che appaiono a volte scontati. In ogni caso, anche ne* La sentence, *al di là delle ambizioni forse sincere, c'è tensione e presa spettacolare, manca l'autentica tragedia dell'uomo comune, che giovane, viene posto inaspettatamente di fronte al « redde rationem » della sua esistenza. (E.G.L.).*

SEVEN THIEVES, The (I sette ladri) — **r.**: Henry Hathaway - **s.**: dal romanzo « Lions at the Kill » di Max Catto - **sc.**: Sydney Boehm - **f.** (Cinemascope): Sam Leavitt - **m.**: Dominic Frontière - **scg.**: Lyle R. Wheeler, John De Cuir - **mo.**: Dorothy Spencer - **int.**: Edward G. Robinson (Theo Wilkins), Rod Steiger (Paul), Joan Collins (Melanie), Eli Wallach (Pancho), Alexander Scourby (Raymond Le May), Michael Dante (Louis), Berry Kroeger (Hugo Baumer), Sebastian Cabot (dirett. Casinò di Montecarlo), Marcel Hillaire (duca di Salins), John Berardino (capo dei detectives), Alphonse Martell (governatore), Jonathan Kidd (Seymour), Marga Ann Deighton (moglie del governatore) - **p.**: Sydney Boehm per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

Quel po' di considerazione che si persiste a riservare ai film di Henry Hathaway crediamo sia dovuta all'interesse che suscitarono nell'immediato dopoguerra alcune opere (The House of the 92nd Street, 12 Rue Madeleine, Call Northside 777) *da lui realizzate con piglio cronachistico « nei luoghi stessi dell'azione reale ». Ma quei film furono il risultato dell'iniziativa di Louis de Rochemont — il produttore che aveva portato il cinegiornale d'attualità, attraverso la serie* The March of Time, *al grado più elevato di dignità — piuttosto che a un presunto desiderio di rinnovamento da parte di Hathaway, il quale si era limitato ad apportare un contributo di semplice scaltrezza artigianale. Negli anni più recenti, poi, anche quest'ultima gli è venuta meno, tanto che egli non si preoccupa nemmeno più di riuscire originale. Ne fa fede questo* Seven Thieves, *dove la minuta analisi del meccanismo di un audace colpo ladresco e la tipizzazione dei disparati personaggi che lo architettano e lo eseguono non solo non aggiungono niente di nuovo ai modelli di Huston* (The Asphalt Jungle), *di Dassin* (Rififi) *e di Kubrick* (The Killers), *ma non sono nemmeno sostanziate da quella immanente fatalità che avrebbe conferito un certo afflato umano alla « suspense » pura e semplice. Nel film di Hathaway, la soluzione delle banconote segnate e inutilizzabili ubbidisce alle regole dell'« happy end » piuttosto che al gusto intellettuale dell'ironia. Sul piano dell'insufficienza tecnica vanno poi rilevati un'approssimata ed inattendibile ambientazione ed un tono fotografico singolarmente piatto. All'attivo del film non rimane che la convinta partecipazione di due attori (Edward G. Robinson e Rod Steiger) di opposta educazione ma di identica efficacia drammatica. (L.A.)*

SIGNORE, Le — **r.**: Turi Vasile - **s.**: Luciano Martino, Sergio Corbucci - **sc.**: L. Martino, Ugo Guerra, T. Vasile - **f.**: Carlo Bellero - **m.**: Michele Cozzoli - **scg.**: Alfredo Montori - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Chelo Alonso

(Rosario), Enrico Maria Salerno (René), Irene Tunc (Eva), Liana Orfei (Patrizia), Eleonora Morana (Irene), Fernanda Pasqui (Giulia), Antonella Steni (moglie di René), Bice Valori (Nora), Paolo Ferrari (Giorgio), Livio Lorenzon (Mario), Giampiero Littera (Maurotto), Francesco Mulé (Ercole), Paolo Panelli (Brando), Daniele Varga (Andrea), Mario Carotenuto, Franco Fantasia, Miranda Campa, Nadia Gray, Gianni Bonagura - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film-Titanus - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Titanus.

SIGNORI SI NASCE — **r.**: Mario Mattoli - **s.**: Dino Falconi, Luigi Motta - **sc.**: Edoardo Anton, Castellano, Pipolo - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Gisa Radicchi-Levi - **int.**: Totò (Zazà), Peppino De Filippo (Pio), Delia Scala (Patrizia), Riccardo Garrone (Enzo), Carlo Croccolo (Battista), Liana Orfei (Titì), Lidia Martora-Maresca (Maria Giulia), Nico Pepe (Binotti), Luigi Pavese (Bernasconi), Angela Luce (domestica di Pio), Dory Dorika, Vera Nandi, Nando Angelini, Salvo Libassi, Edgardo Biagini, Aldo Pini, Walter Grant, Renato Malavasi, Gino Buzzanca, Olimpo Gargano, Mario Meniconi, Ughetto Bertucci, Nino Milano, Leopoldo Valentini, Attilio Torelli, Piero Pastore - **p.**: Isidoro Broggi e Renato Libassi per la D.D.L. - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Manenti Film.

SORCI E SOCI AL SESTO ROUND — **r.**: Robert Cannon, Peter Burnes, Ed Donnell - **d.**: Cineriz - Programma composto da 14 cortometraggi in Technicolor e in Cinemascope di disegni animati, prodotti dalla UPA e dalla Columbia negli anni dal 1954 al 1958: **Dinky contro Hollywood, Augusto gatto tutto fusto, Due cornaccie furbe di quattro cotte, Dog cane fessacchiotto, Supersonico contro il marziano, Camillo sorcio tutto bullo, Un gatto, un topo, una campana, Kid fagiolo, Lo sceriffo Willie the Kid il terrore del West, Giorgio e il drago, Mister Magoo il miope tutto guercio, Magoo puddles Summer, Matador Magoo.**

Convengono tutti, ormai, sul decisivo apporto della U.P.A. e del suo produttore Stephen Bosustow al rinnovamento dello stile del disegno animato statunitense, tolto al gusto mielato della fiaba per bambini e inserito nel troncone nobilissimo della caricatura e della vignetta umoristica americana. Eliminata per lo più la profondità di campo e con essa ogni pretesa di naturalistica verosimiglianza, introdotto il segno grafico elementare e comicamente deformato, la U.P.A. ha fatto del disegno animato uno strumento efficace di satira di costume. In Italia, malgrado ciò, il pubblico non aveva avuto finora modo di conoscere questi « cartoons » rivoluzionari, mentre, continuando il declino di Disney, aveva potuto vedere un Walter Lantz, che è tutto sommato un mediocre imitatore del creatore di Topolino, e un Fred Quimby, che anch'egli, dopo il primo fortunato tentativo di creare una favola più moderna e attuale con Tom e Jerry, si sta ora assorbendo nello « standard ». Sotto il titolo anonimo di Sorci e soci al 6º round, *la Columbia presenta ora una scelta dei suoi più interessanti disegni animati del sonoro, a partire da* A Cat, a Mouse and a Bell *di Charles Mintz, del 1935, sino alle avventure del miope Mr. Magoo, della U.P.A. di cui particolarmente gustosa appare quella in cui il vecchietto terribile sale su un aereo credendo di entrare in un cinema. E' lo stile del « New Yorker », del miglior « humour » americano, che fa irruzione in questi disegni animati, offrendo un'immagine non astratta della società in cui trovano il loro terreno di sviluppo. L'opportuno alternarsi di questi « cartoons » con altri, come quello sopra citato, della serie più convenzionale della Columbia, consente di misurare in tutta la sua portata lo stacco rivoluzionario provocato a suo tempo dalla U.P.A. nel « genere » cinematografico più tradizionale. (E.G.L.).*

S.O.S. PACIFIC (S.O.S. Pacific) — **r.**: Guy Green - **s.** e **sc.**: Robert Westerby - **f.**: Wilkie Cooper - **scg.**: George Provis - **mo.**: A. Stevens - **int.**: Eddie Constantine (Mark), Anna Maria Pierangeli (Teresa), John Gregson (Jack), Richard Attenborough (Whitey), Eva Bartok (Maria), Clifford Evans (Petersen), Jean Anderson (miss Shaw), Gunnar Moller (dott. Strauss), Cec Linder (Willy) - **p.**: John Nasht, Patrick Filmer-Sankey per la Sydney Box Associates - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Variety Film.

SPOSA BELLA, La — **r.**: Nunnally Johnson (Mario Russo per la vers. ital.) - **s.**: dal romanzo di Bruce Marshall - **sc.**: Nunnally Johnson e Giorgio Prosperi - **f.**: Giuseppe Rotunno e Silvano Ippoliti - **m.**: A. Francesco Lava-

gnino - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Louis Loeffler - **int.**: Ava Gardner (Soledad), Dirk Bogarde (Alberto Correra), Joseph Cotten (Hawthorne), Aldo Fabrizi (canonico Rota), Enrico Maria Salerno (Botargas), Arnoldo Foà (falangista), Vittorio De Sica (gen. Clave), Finlay Currie (alto prelato), Rossana Rory (ragazza del tabarin), Franco Castellani, Aldo Pini, Nino Castelnuovo, Gustavo De Nardo, Robert Bright, Leonardo Porzio, Robert Cunningham, Renato Terra - **p.**: Silvio Clementelli per la Titanus - **o.**: Italia-U.S.A., 1960 - **d.**: Titanus.

*Si è atteso molto, ma finalmente c'è stato qualcuno che s'è arrogato il diritto di fare l'anti-*Roma città aperta. *Dispiace trovare coinvolto nell'operazione Bruce Marshall, scrittore di maggiori meriti e di ben diversi propositi.* La sposa bella *è un romanzetto d'amore con contorno di guerra civile spagnola nel quale gli spunti tragici e quelli polemici, laboriosamente cercati, non superano il livello della pagina d'avventure. Ed è giusto avvenga così, quando non si sa discernere tra un problema e un'avventura. Dirk Bogarde, prete in dubbio, ritrova la fede tra gli errori della rivoluzione e grazie al sacrificio di Ava Gardner di lui innamorata. Miliziani e falangisti rivaleggiano in barbarie e stolidità; in panni di corrispondente americano Joseph Cotten ostenta una imparzialità ingloriosa. Per noi, specie dopo questo personaggio, lo spagnolo preferito rimane sempre il cittadino statunitense Hemingway, che vedi caso ha detto sulla guerra di Spagna e sugli amori in quella guerra cose più sensate. (T. R.).*

SUICIDE BATALLION (Gli arditi del settimo fucilieri) — **r.**: Edward L. Cahn - **s.** e **sc.**: Lou Rusoff - **f.**: Floyd Crosby - **m.**: Ronald Stein - **scg.**: Don Ament - **mo.**: Robert S. Eisen - **int.**: Michael Connors (magg. Matt Mc Cormick), John Ashley (Tommy Novello), Jewell Lain (Elizabeth Ann Mason), Russ Bender (Harry Donovan), Bing Russell (ten. Chet Hall), Scott Peters (Wally Skilzowski), Walter Maslow (Marty Green), John McNamara (col. Craig), Clifford Kawada, Bob Tetrick, Marjorie Stapp, Jan Englund, Isabel Cooley, Hilo Hattie, Sammy Tong, Gordon Barnes, Art Gilmore, Jackie Joseph - **p.**: Samuel Z. Arkoff e Lou Rusoff prt American International-Zuma Production - **o.**: U.S.A., 1957-58 - **d.**: regionale.

TAIGA (Taiga, inferno bianco) — **r.**: Wolfgang Liebeneiner - **s.**: dal romanzo omonimo di Herbert Reinecker - **sc.**: H. Reinecker - **f.**: Georg Krause - **scg.**: Robert Herlth, Gottfried Will - **mo.**: Margot von Schlieffen - **int.**: Ruth Leuwerick, Hannes Messemer, Günther Pfitzmann, Viktor Staal, Hans Quest, Paul Bösiger, Walter Ladengast, Willi Rose, Charles Regnier, Alexander Engel, Peter Lühr, Werner Hessenland, August Holler, Egon Vogel, Georg Lehn, Willy Schultes, Peter Capell, Arnulf Schröder, Wolfgang Büttner, Wolf Ackva, Ernst Konstantin, Peter Vogel - **p.**: Bavaria - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: I.F.I.

TARAWA BEACHHEAD (I marines delle isole Salomone) — **r.**: Paul Wendkos - **s.** e **sc.**: Richard Alan Simmons - **f.**: Henry Freulich - **scg.**: Carl Anderson - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Kerwin Mathews (serg. Tom Sloan), Ray Danton (ten. Joel Brady), Julie Adams (Ruth Campbell), Karen Sharpe (Paula Nelson), Onslow Stevens (gen. Nathan Keller), Russell Thorsen (Casey Nelson), Eddie Ryder (ten. Gideon), John Baer (Johnny Campbell), Mike Garth, Larry Thor, Buddy Lewis, Lee Farr, Bill Boyett, Don Reardon - **p.**: Charles H.H. Schneer per la Morningside Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Columbia-Ceiad.

TARZAN'S AND GREATEST ADVENTURE (Il terrore corre sul fiume) — **r.**: John Guillermin - **s.**: Les Crutchfield sul personaggio creato da Edgar Rice Burrough - **sc.**: Berne Giler, J. Guillermin - **f.** (Technicolor): Skeets Kelly - **m.**: Douglas Gamley - **scg.**: Michael Stringer - **mo.**: Bert Rule - **int.**: Gordon Scott (Tarzan), Anthony Quayle (Slade), Sara Shane (Angie), Scilla Gabel (Toni), Sean Connery (O'Bannion), Niall MacGinnis (Krüger), Al Mulock (Dino) - **p.**: Sy Weintraub per la Solar Films - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Paramount.

TEMPO SI E' FERMATO, Il di Ermanno Olmi (**d.**: Lux Film).

Vedere giudizi di T. Ranieri nel n. XI, 1959, *pag.* 30 (*Venezia* 1959, *Sezione informativa*); *di M. Verdone nel n.* XI, 1959, *pag.* 56; *dati n.* XI, 1959, *pag.* 34.

TERRORE DELLA MASCHERA ROSSA, Il — **r.**: Luigi Capuano - **s.**: Marcello Ciorciolini - **sc.**: M. Ciorciolini, L. Capuano, Vittorio Metz, Roberto Gianviti - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Carlo Montuori - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.** e **c.**: Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Lex Barker (Marco), Chelo Alonso (Karima), Livio Lorenzon (Astolfo), Liana Orfei, Riccardo Billi, Marco Guglielmi, Elio Crovetto, Luigi Tosi, Franco Fantasia, Ugo Sasso, Bruno Scipioni, Enrico Glori, Oscar Andriani, Mario Meniconi, Eugenia Tavoni, Arturo Bragaglia - **p.**: Jacopo Comin per la Jonia Film - I.N. C.I.R. De Paolis - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

THIRD VOICE, The (La terza voce) — **r.**: Hubert Cornfield - **s.**: dal romanzo « All the Way » di Charles Williams - **sc.**: H. Cornfield - **f.**: (Cinemascope): Ernest Haller - **m.**: Johnny Mandel - **scg.**: John Mansbridge - **mo.**: John A. Bushelman - **int.**: Edmund O'Brien (la Voce), Laraine Day (Marian Forbes), Julie London (Corey Scott), Ralph Brooks (Harris Chapman), Henry Delgado (segretario Hotel Palacio), Andre Oropeza (segretario Hotel Miramar), Olga San Juan (prostituta bionda), George Trevino (capitano Campos), Eddie Le Baron (Carlos, autista di taxi), Roque Ybarra (1° pescatore), Ruben Moreno (2° pescatore), Shirley O'Hara (segretaria di Carreras), Tom Daly (un turista), Robert Hernandez (postino), Alberto Monte (fotografo) - **p.**: Maury Dexter e H. Cornfield per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: 20th Century Fox.

THUNDERSTORM (Il porto del vizio) — **r.**: John Guillermin - **s.**: George St. George - **sc.**: Daniel Mainwaring, G. St. George, Geoffrey Holmes - **f.**: Manuel Berenguer - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Joe Hurley - **mo.**: Lee Doig - **int.**: Carlos Thompson (Diego), Linda Christian (Maria), Charles Korvin (Pablo Garcia), Garry Thorne (Miguel), Tito Junco (Toro), Felix de Pomes (Ribas), Erica Vaal, Catherina Ferraz, Marco Davo, Nestor M. Neana, Carlos Diaz Mendoza, Julia Caba Alba, Isabel de Pomes, Conchita Bautista, Amalia Iglesias, Manuel San Roman - **p.**: Binnie Barnes per la Hemisphere Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1955 - **d.**: Globe.

TIGER BAY (Questione di vita o di morte) di J. Lee Thompson (**d.**: Rank).

Vedere giudizio di T. Ranieri e dati nel n. XI, 1959, *pag.* 29, 31 (*Venezia* 1959, *Sezione informativa*).

TIME MACHINE, The (L'uomo che visse nel futuro) — **r.**: George Pal - **s.**: da un romanzo di H. G. Wells - **sc.**: David Duncan - **f.** (Metrocolor): Paul C. Vogel - **m.**: Russell Garcia - **scg.**: George W. Davis, William Ferrari - **e. s.**: Gene Warren, Wah Chang - **mo.**: George Tomasini - **int.**: Rod Taylor (George), Yvette Mimieux (Weena), Alan Young (David Filby), Sebastian Cabot (dott. Philip Hillyer), Tom Helmore (Anthony Bridewell), Whit Bissell (Walter Kemp), Doris Lloyd (signora Watchett) - **p.**: George Pal per la Galaxy Films - George Pal Production - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: M.G.M.

TREASURE OF SAN TERESA, The (Larry, agente segreto) — **r.**: Alvin Rakoff - **s.**: Jeffrey Dell - **sc.**: Jack Andrews - **f.**: Wilkie Cooper - **m.**: Jeff Davis, Don Banks - **scg.**: George Provis - **mo.**: Jim Connock - **int.**: Eddie Constantine (Larry Brennan), Dawn Addams (Hedi von Hartmann), Marius Goring (Rudi Siebert), Nadine Tallier (Zizi), Walter Gotell (ispettore di polizia di Amburgo), Christopher Lee (Jaeger), Willy Witte (gen. von Hartmann), Gaylord Cavallaro (Mike Jones), Hubert Mittendorf (Schneider), Derek Sydney (barman), Penelope Horner (ragazza del bar), Georgina Cookson (Billie), Anna Turner (cameriera), Hutch (pianista), Clive Dunn (guardiano cimitero), Sheldon Lawrence (poliziotto) - **p.**: John Nasht, Patrick Filmer-Sankey per la Orbit- **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Siden.

TROU, Le (Il buco) di Jacques Becker.
Vedere giudizio in un prossimo numero; dati nel n. I-II, 1960, *pag.* 31.

UNSER WUNDERLAND BEI NACHT (Calze nere, notti calde) — **r.**: Jürgen Roland, Reinhard Elsner, Hans Heinrich - **f.**: Bruno Mondi, Herbert Geier - **m.**: Willy Mattes - **scg.**: Ernst H. Albrecht, Hans Auffenberg - **I episodio (Amburgo)** - **r.**: Jürgen Roland - **s.** e **sc.**: Wolfgang Menge - **int.**: Paul Esser, Thomas Holtzmann, Wolfgang Völz, H. P. Scholz, Irmgard Kleber, Hildegard Grethe, Lore Droll-Karose, Barbara Saade, Maria Krasna, Rolf Weih, Helmuth Heyner, Paul Edwin Roth, Hilde Sessak, Alexa von Porembsky - **II episodio (Monaco)** - **r.**: Reinhard Elsner - **s.**: Wolfgang Wehner - **sc.**: Ernst Hasselbach, Reinhard Elsner - **int.**: Angelika Meissner, Charlott Daudert, Leonard Steckel, Monika Peitsch, Liesl Tirsch, Eva Bergholm, Hans Putz, Rainer Brandt, Horst Naumann, Herbert Wilk - **III episodio (Düsseldorf)** - **r.**: Hans Heinrich - **s.** e **sc.**: Gustav Lehmann - **int.**: Friedrich Schoenfelder, Gerhard Frickhöffer, Steffi Stroux, Cora Roberts, Marina Ried, Rolf Wanka, Harald Sawade, Bruno W. Pantel, Helmut Grube, Georg Gütlich, Claus Daehn, Florentine Castell, Max Buchsbaum - **p.**: Cinephon Film - **o.**: Germania Occidentale, 1959 - **d.**: Atlantis.

UPSTAIRS AND DOWNSTAIRS (Su e giù per le scale) — **r.**: Ralph Thomas - **s.**: da un romanzo di Ronald Scott Thorn - **sc.**: Frank Harvey - **f.** (Eastmancolor): Ernest Steward - **m.**: Phil Green - **scg.**: Maurice Carter - **mo.**: Alfred Roome - **int.**: Michael Craig (Richard), Anne Heywood (Kate), Mylène Demongeot (Ingrid), James Robertson-Justice (Mansfield), Claudia Cardinale (Maria), Sidney James (Edwards), Joan Hickson (Rosemary), Joan Sims (Blodwen), Joseph Tomelty (Arthur Farringdon), Nora Nicholson (Edith Farringdon), Daniel Massey (Wesley), Magde Ryan (donna poliziotto), Jean Cadell (1ª vecchia signora), Barbara Everest (2ª vecchia signora) - **p.**: Betty E. Box per la Betty E. Box-Ralph Thomas Production - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Rank.

URLATORI ALLA SBARRA — **r.**: Lucio Fulci - **s.** e **sc.**: Giovanni Addessi, L. Fulci, Vittorio Vighi, Piero Vivarelli - **f.**: Gianni Di Venanzo - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Ottavio Scotti - **mo.**: Gabriele Varriale - **int.**: Joe Santieri (Joe il Rosso), Mina (Mina), Adriano Celentano (Adriano), Chet Baker (Chet Baker), Corrado Lojacono (Corrado), Brunetta (Brunetta), Umberto Bindi (Agonia), Gianni Meccia (Satana), Giacomo Furia (on. Gubellini), Turi Pandolfini (il senatore), Giuliano Mancini (Marlone), Benny Rutili (annunciatrice TV), Mario Carotenuto (prof. Giommarelli), Elke Sommer (Giulia), i Brutos e la Modern Jazz Gang, Peppino Di Capri, Renato Mambor, Marilù Tolo, Mimmo Billi, Maggiora Vergani, Fazio Salvatore, Gianni Minervini, Enzo Garinei, Nico Pepe, Carlo Alighiero, Bruno Martino - **p.**: Giovanni Adessi per la Era Cinemat. - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Lux.

VACHE ET LE PRISONNIER, La (La vacca e il prigioniero) — **r.**: Henri Verneuil - **s.**: Jacques Antoine, da un fatto vero - **sc.**: H. Verneuil, Henri Jeanson, Jean Manse - **f.**: Roger Hubert - **scg.**: Franz Bi, Max Seefelder, Robert Clavel - **mo.**: Gabriel Rongier - **int.**: Fernandel (Antoine), Pierre Louis, Ellen Schwiers, Richard Winckler, Albert Rémy, René Havard, Franziska Kinz, Bernard Musson, Maurice Nasil, Benno Hoffmann, Inge Schöner, Franz Muxeneder, Gustl Gstettenbaur - **p.**: Les Films du Cyclope-Dama Cinematografica - **o.**: Francia-Italia, 1959 - **d.**: Dear.

VERBRECHEN NACH SCHULSCHLUSS (Sulla via del delitto) — **r.**: Alfred Vohrer - **s.** e **sc.**: H. G. Petersson - **f.**: Kurt Hasse - **m.**: Ernst Simon - **scg.**: Mathias Matthies, Ellen Schmidt - **mo.**: Ira Oberberg - **int.**: Peter Van Eyck, Christian Wolff, Heidi Brühl, Corny Collins, Hans Nielsen, Erica Beer, Walter Clemens, Richard Münch, Alice Treff, Wolfgang Koch, Claus Wilcke, Jörg Holmer - **p.**: Ultra - **o.**: Germania Occid.; 1959 - **d.**: Rome.

WAKE ME WHEN IT'S OVER (Svegliami quando è finito) — **r.**: Mervyn Le Roy - **s.**: dal romanzo di Howard Singer - **sc.**: Richard Breen - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Leon Shamroy - **m.**: Cyril J. Mockridge - **scg.**: Lyle R.

Wheeler, John Beckman - **mo.**: Aaron Stell - **int.**: Ernie Kovacs (capitano Stark), Dick Shawn (Gus Brubaker), Jack Warden (Doc Farrington), Margo Moore (ten. Nora McKay), Nobu McCarthy (Ume), Don Knotts (serg. Warren), Robert Strauss (Sam Weiscoff), Noreen Nash (Marge), Robert Emhardt (Joab Martinson), Parley Baer (col. Hollingsworth), Raymond Bailey (gen. Weigang), Frank Behrens (magg. Biglow), Linda Wong (Kaiko) - **p.**: Mervyn Le Roy per la Mervyn Le Roy Production - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

WHEN COMEDY WAS KING (La parata dell'allegria) — r.: Mack Sennett, Mabel Normand, Charlie Chaplin, Roscoe Arbuckle, Hal Roach, Leo McCarey, Buster Keaton - **coordinamento** e **comm.**: Robert Youngson - **m.**: Ted Royal - **comm. ital. letto** da Enrico Maria Salerno - **int.**: Charlie Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel, Oliver Hardy, Ben Turpin, « Fatty » Roscoe Arbuckle, Wallace Beery, Gloria Swanson, Mabel Normand, Charlie Chase, Edgar Kennedy, Stuart Erwin, Andy Clyde, Chester Conklin, Snub Pollard, Al St. John, James Finlayson, Billy Bevan, Mack Swain, Harry Langdon, Madeleine Hurlock, Vernon Dent, Bobby Vernon - **p.**: Robert Youngson, Herman Gelbspan per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: 20th Century Fox. Antologia di comiche americane mute del periodo 1914-1928.

WHO WAS THAT LADY? (Chi era quella signora?) — r.: George Sidney - **s.**: dalla commedia « Who Was That Lady I Saw You With? » di Norman Krasna - **sc.**: Norman Krasna - **f.**: Harry Stradling - **m.**: Andre Previn - **scg.**: Edward Haworth - **mo.**: Viola Lawrence - **int.**: Tony Curtis (David Wilson), Dean Martin (Michael Haney), Janet Leigh (Ann Wilson), James Whitmore (Harry Powell), John McIntire (Bob Doyle), Barbara Nichols (Gloria Coogle), Larry Keating (Parker), Larry Storch (Orenov), Simon Oakland (Belka), Joi Lansing (Florence Coogle), Snub Pollard (artista del tatuaggio), Marion Jants, Michael Lane, Barbara Hines - **p.**: Norman Krasna per la Ansark-George Sidney Prod. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Columbia-Ceiad.

George Sidney è un vecchio mestierante, capace, è vero, di realizzare con dignità un Jeanne Eagels *di impronta abbastanza amara e « sgradevole », ma più sovente legato allo « standard » di una casa tradizionale e conformista come la Metro, di cui è stato per anni uno degli esponenti più accreditati, concorrendo addirittura a determinare un modello nel campo della commedia musicale (e fu il mediocrissimo* Bathing Beauties, *Bellezze al bagno,* 1940, *che purtroppo fece epoca e generò imitatori). Stupisce piacevolmente, quindi, la sua firma in calce a* Who Was That Lady?, *che è una farsa, ma con una sostanza esplosiva di satira che non cerca nemmeno di dissimulare. Il bersaglio è la F.B.I., uno dei « miti » più consacrati da Hollywood, e basti pensare alla stucchevole apologia compiutane da Mervyn LeRoy in* The FBI Story *(Ero un agente F.B.I.). Qui si racconta la improbabile ma senza dubbio divertentissima vicenda di un marito occasionalmente infedele che, per nascondere la marachella alla moglie, inventa d'essere un agente segreto e tanto si ingolfa nella bugia che autentiche spie ci credono e lo sequestrano. Farsa, si diceva, e non commedia: i toni infatti sono netti, privi di quelle sfumature sottili che caratterizzano la « sophisticated comedy » né ci si perita di ricorrere a tipiche « gags » da vecchio film comico. Il risultato, difficile in partenza, c'è, e la demolizione, affettuosa, come è proprio di una società salda nelle sue strutture e perciò libera nel sorriderne, procede implacabile di pari passo con una « macchina » comica che funziona sino alla fine, dove ha il suo culmine nella sequenza del risveglio dei due protagonisti nelle caldaie d'un grande albergo scambiate per l'interno di un sommergibile che affonda. Interpreti eccellenti Tony Curtis e soprattutto Dean Martin, le cui qualità, nel comico e nel drammatico, si apprezzano sempre più dal giorno della separazione dal « partner » Jerry Lewis. (E.G.L.).*

WILD AND THE INNOCENT, The (Il selvaggio e l'innocente) — r.: Jack Sher - **s.**: Sy Gomberg - **sc.**: Sy Gomberg, Jack Sher - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Harold Lipstein - **m.**: Hans J. Salter - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.**: George Gittens - **int.**: Audie Murphy (Yancy), Joanne Dru (Marcy Howard), Gilbert Roland (Paul Bartell), Sandra Dee (Rosalie), Jim Backus (Cecil Forbes), Peter Breck (Chip Miller), Wesley Marie Tackitt

(Ma Ransome), George Mitchell (Lije Hawkes), Strother Mitchell (Ben Stocker), Betty Harford (signora Forbes), Mel Leonard, Lillian Adams, Val Benedict, Jim Sheppard, Ed Stroll, John Qualls, Frank Wolff, Rosemary Eliot, Barbara Morris, Louise Glenn, Stephen Roberts, Tammy Windsor - **p.**: Sy Gomberg per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Universal.

YESTERDAY'S ENEMY (Nemici di ieri) — r.: Val Guest - **s.**: dalla commedia televisiva di Peter R. Newman - **sc.**: Peter R. Newman - **f.** (Megascope): Arthur Grant - **scg.**: Bernard Robinson, Don Mingaye - **mo.**: James Needs, Alfred Cox - **int.**: Stanley Baker (capitano Langford), Guy Rolfe (cappellano), Leo McKern (Max), Gordon Jackson (serg. McKenzie), David Oxley (dottore), Richard Pasco (sottoten. Hastings), Russell Waters (brigadiere), Philip Ahn (Yamazaki), Bryan Forbes (Dawson), Wolf Morris (informatore), David Lodge (Perkins), Percy Herbert (Wilson), Edwina Carroll (Suni), Barry Lowe (Turner), Alan Keith (Bendish), Howard Williams (Davies), Timothy Bateson (Simpson), Arthur Lovegrove (Patrick), Donald Churchill (Elliott), Nicholas Brady (Orderly), Barry Steele (Brown) - **p.**: Michael Carreras per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

YEUX SANS VISAGE (Occhi senza volto) — r.: Georges Franju - **s.**: Jean Redon - **sc.**: Pierre Boileau, Thomas Narcejac, J. Redon, Claude Sautet, Pierre Gascar - **f.**: Eugène Schufftan - **m.**: Maurice Jarre - **scg.**: Auguste Capelier - **mo.**: Gilbert Natot - **int.**: Pierre Brasseur (dott. Génessier), Alida Valli (Louise), Juliette Mayniel (Edna Gruberg), Alexandre Rignault (ispettore Parot), Béatrice Altariba (Paulette), François Guérin (Jacques Vernon), Edith Scob (Christiane Génessier), Michel Etcheverry (medico legale), Claude Brasseur (ispettore Genin), Guarducci - **p.**: Jules Borkon per la Champs Elysées-Lux Film - **o.**: Francia-Italia, 1960 - **d.**: Lux Film.

ZAMACH (L'attentato) — r.: Jerzy Passendorfer - **s.** e **sc.**: Jerzy S. Stawinski - **f.**: Jerzy Lipman - **m.**: Adam Walacinski - **scg.** :Andrzej Gronau - **int.**: Andrzej May (Sergio), Bozena Kurowska (Marta), Grazyna Staniszewska (Cristina), Zbigniew Cynkutis (Stefano), Andrzej Kostenko (Kolos), Roman Klosowski (Erik), Tadeusz Lomnicki (Marco), Stanislav Mikulski, Jerzy Pichelski - **p.**: Film Polski, Varsavia - **o.**: Polonia, 1958 - **d.**: regionale.

Riedizioni

BIDONE, Il di Federico Fellini (**d.**: Titanus). Vedere dati nel n. VI, 1957, pag. 23.

EAST OF EDEN (La valle dell'Eden) — r.: Elia Kazan - **s.**: dal romanzo di John Steinbeck - **sc.**: Paul Osborn - **f.** (Cinemascope, Warnercolor): Ted McCord - **m.**: Leonard Rosenman - **scg.**: James Basevi, Malcolm Bert - **c.**: Anna Hill Johnstone - **mo.**: Owen Marks - **int.**: Julie Harris, James Dean, Raymond Massey, Richard Davalos, Burl Ives, Jo Van Fleet, Albert Dekker, Lois Smith, Harold Gordon, Timothy Carey, Mario Siletti, William Phillips, Lonny Chapman, Nick Dennis - **p.**: Elia Kazan per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Warner Bros.

GUN FURY (Duello all'ultimo sangue - già: **Il suo onore gridava vendetta) — r.**: Raoul Walsh - **s.**: dal romanzo « Ten Against Caesar » di Kathleen, George e Robert Granger - **sc.**: Irving Wallace, Roy Huggins - **f.** (Technicolor): Lester H. White - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Ross Bellah - **mo.**: Jerome Thoms, James Sweeney - **int.**: Rock Hudson, Donna Reed, Phil Carey, Roberta Haynes, Leo Gordon, Lee Marvin, Neville Brand, Ray Thomas, Robert Herron, Phil Rawlins, John Cason, Forrest Lewis, Don Carlos, Pat Hogan, Mel Welles, Post Park - **p.**: Lewis J. Rachmil per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Unidis.

HIS MAJESTY O'KEEFE (Trono nero) — **r.**: Byron Haskin - **s.**: dal romanzo di Lawrence Klingman e Gerald Green - **sc.**: Borden Chase, James Hill - **f.** (Technicolor): Otto Heller - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Edward S. Haworth, W. Simpson Robinson - **mo.**: Manuel Del Campo - **int.**: Burt Lancaster, Joan Rice, André Morell, Abraham Sofaer, Archie Savage, Benson Fong, Tessa Prendergast, Lloyd Berrell, Charles Horvath, Philip Ahn, Guy Doleman, Grant Taylor, Alexander Archdale, Harvey Adams, Warwick Ray, Paddy Muleilly, Jim Crawford, Niranjan Singh, McLardy - **p.**: Harold Hecht per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Warner Bros.

HOUSE OF WAX (La maschera di cera) — **r.**: Andre de Toth - **s.**: da un racconto di Charles Belden - **sc.**: Crane Wilbur - **f.** (Warnercolor): Bert Glennon, Peverell Marley - **m.**: David Buttolph - **scg.**: Stanley Fleischer - **mo.**: Rudi Fehr - **int.**: Vincent Price, Frank Lovejoy, Phyllis Kirk, Carolyn Jones, Paul Picerni, Roy Roberts, Angela Clarke, Paul Cavanagh, Dabbs Greer, Charles Buchinsky, Reggie Rymal, Philip Tonge, Ned Young - **p.**: Bryan Foy per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Warner Bros.

JUMPING JACKS (Il caporale Sam) — **r.**: Norman Taurog - **s.**: Brian Marlow - **sc.**: Robert Lees, Fred Rinaldo, Herbert Baker - **f.**: Daniel L. Fapp - **scg.**: Hal Pereira, Henry Bumstead - **mo.**: Stanley Johnson - **int.**: Dean Martin, Jerry Lewis, Mona Freeman, Don De Fore, Robert Strauss, Richard Erdman, Ray Teal, Marcy McGuire, Danny Arnold, Edwin Max, Alex Gerry, Charles Evans - **p.**: Hal B. Wallis per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Paramount.

LAST COMMAND, The (Alamo) — **r.**: Frank Lloyd - **s.**: Sy Bartlett - **sc.**: Warren Duff - **f.** (Trucolor): Jack Marta - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Frank Arrigo - **mo.**: Tony Martinelli - **int.**: Sterling Hayden, Anna Maria Alberghetti, Richard Carlson, Arthur Hunnicutt, Ernest Borgnine, J. Carroll Naish, Ben Cooper, John Russell, Virginia Grey, Jim Davis, Eduard Franz, Otto Kruger, Russell Simpson, Roy Roberts, Slim Pickens, Hugh Sanders, Robert Burton - **p.**: Republic - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Globe.

MAN WITHOUT A STAR (L'uomo senza paura) — **r.**: King Vidor - **s.**: Dee Linford - **sc.**: Borden Chase, D. D. Beauchamp - **f.** (Technicolor): Russell Metty - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Richard Riedel - **mo.**: Virgil Vogel - **int.**: Kirk Douglas, Jeanne Crain, Claire Trevor, William Campbell, Richard Boone, Mara Corday, Myrna Hansen, Jay C. Flippen, Eddy C. Waller, Frank Chase, Roy Bancroft, Millicent Patrick, Casey Mac Gregor, Jack Ingram, Ewing Mitchell, Paul Birch, Bill Phillips, George Wallace, William Challee, Sheb Wooley, James Hayward - **p.**: Aaron Rosenberg per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Universal.

MILLION POUND NOTE, The (Il forestiero) — **r.**: Ronald Neame - **s.**: dal racconto omonimo di Mark Twain - **sc.**: Jill Craigie - **f.** (Technicolor): Geoffrey Unsworth - **m.**: William Alwyn - **scg.**: Jack Maxted - **c.**: Margaret Furse - **mo.**: Clice Donner - **int.**: Gregory Peck, Jane Griffiths, Ronald Squire, Joyce Grenfell, A. E. Matthews, Wilfrid Hyde White, Reginald Beckwith, Hartley Power, Brian Oulton, Wilbur Evans, Maurice Denham, John Slater, Hugh Wakefield, Bryan Forbes, Ann Gudrun, George Devine, Ronald Adam, Joan Hickson, Ernest Thesiger, Eliot Makeham, Richard Caldicott, Hugh Latimer, Jack McNaughton, John Kelly - **p.**: John Bryan per la Group Film Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1953 - **d.**: Rank.

NIAGARA (Niagara) — **r.**: Charles Brackett, Walter Reisch, Richard Breen - **f.** (Technicolor): Joseph MacDonald - **m.**: Sol Kaplan - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford - **mo.**: Barbara McLean - **int.**: Marilyn Monroe, Joseph Cotten, Jean Peters, Casey Adams, Denis O'Dea, Richard Allan, Don Wilson, Lurene Tuttle, Russell Collins, Will Wright, Lester Matthews, Carleton Young, Sean McClory, Minerva Urecal, Nina Varela, Tom Reynolds, Winfield Hoeny, Neil Fitzgerald, Norman McKay, Gene Baxter Wesson, George

Ives, Patrick O'Moore - **p.**: Charles Brackett per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Fox.

NOTORIOUS (Notorious, l'amante del male) — r.: Alfred Hitchcock - s. e **sc.**: Ben Hecht - **f.**: Ted Tetzlaff - **m.**: Roy Webb - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Carroll Clark - **mo.**: Theron Warth - **int.**: Cary Grant, Ingrid Bergman, Claude Rains, Louis Calhern, madame Konstantin, Reinhold Schünzel, Moroni Olsen, Ivan Triesault, Alex Minotis, Wally Brown, Charles Mendl, Ricardo Costa, Eberhard Krumschmidt, Fay Baker, Peter von Zernack, Lenore Ulric, Ramon Nomar - **p.**: Alfred Hitchcock per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1946 - **d.**: Cei-Incom.

PARADINE CASE, The (Il caso Paradine) — r.: Alfred Hitchcock - **s.**: dal romanzo di Robert Hichens - **sc.**: David O. Selznick - **ad.**: Alma Reville, James Bridie - **f.**: Lee Garmes - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: J. McMillan Johnson e Thomas Morahan - **mo.**: Hal C. Kern, John Faure - **int.**: Gregory Peck, Ann Todd, Alida Valli, Charles Laughton, Charles Coburn, Ethel Barrymore, Louis Jourdan, Leo G. Carroll, Joan Tetzel, Isobel Elsom, John Goldsworthy, Lester Matthews, Pat Aherne, Colin Hunter - **p.**: David O. Selznick per la Selznick International - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: Globe.

PRINCE OF FOXES (Il principe delle volpi) — r.: Henry King - **s.**: dal romanzo di Samuel Shellabarger - **sc.**: Milton Krims - **f.**: Leon Shamroy e Ferdinando Risi - **m.**: Alfred Newman e Alberto Barberis - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Mark Lee Kirk - **c.**: Nino Novarese - **mo.**: Barbara McLean - **int.**: Tyrone Power, Wanda Hendrix, Everett Sloane, Orson Welles, Marina Berti, Katina Paxinou, Felix Aylmer, Dino Nardi, Ludmilla Dudarova, Leslie Bradley, Rena Lennart, Mirko Ellis, Njntsky, Eduardo Ciannelli, Franco Corsaro, Erminio Spalla, Giuseppe Faeti, James Carney, Nino Javert, Eva Brauer, Eugene Deckers, Joop Van Hulsen, Bill C. Tubbs - **p.**: Sol C. Siegel per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: Fox.

REAP THE WILD WIND (Vento selvaggio) — r.: Cecil B. De Mille - **s.**: Thelma Strabel - **sc.**: Alan Le May, Charles Bennett, Jesse Lasky, jr. - **f.** (Technicolor): Victor Milner, William Skall - **m.**: Victor Young - **scg.**: Hans Dreier, Roland Anderson - **mo.**: Anna Bauchens - **int.**: Ray Milland, John Wayne, Paulette Goddard, Raymond Massey, Susan Hayward, Robert Preston, Lynne Overman, Martha O'Driscoll, Charles Bickford, Walter Hampden, Louise Beavers, Elizabeth Risdon, Janet Beecher, Hedda Hopper, Ben Carter, Victor Kilian, Frank M. Thomas, J. Farrell MacDonald, Lane Chandler, Milburn Stone, Frank Lackteen, Keith Richards, Harry Woods - **p.**: Cecil B. De Mille per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1942 - **d.**: Paramount.

SCEICCO BIANCO, Lo di Federico Fellini (**d.**: regionale). Vedere dati nel n. VI, 1957, pag. 22.

SEDUTTORE, Il — r.: Franco Rossi - **s.**: dal lavoro teatrale omon. di Diego Fabbri - **sc.**: Leo Benvenuti, D. Fabbri, Ugo Guerra, Giorgio Prosperi, Guido Leoni, Raoul Radice, F. Rossi, Rodolfo Sonego - **f.**: Alfieri Canavero - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Gianni Polidori - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Alberto Sordi, Lea Padovani, Lia Amanda, Jacqueline Pierreux, Denise Grey, Mino Doro, Ciccio Barbi, Mara Berni, Eva Vanicek, Riccardo Cucciolla, Pina Bottin, Marcello Giorda, Gianna Piaz, Roberto Bertea - **p.**: Franco Cristaldi per la Vides Film - **o.**: Italia, 1954 - **d.**: Rome.

SNOWS OF KILIMANJARO, The (Le nevi del Chilimangiaro) — r.: Henry King - **s.**: dal romanzo omon. di Ernest Hemingway - **sc.**: Casey Robinson - **f.** (Technicolor): Leon Shamroy - **m.**: Bernard Herrman - **scg.**: Lyle R. Wheeler, John De Cuir - **mo.**: Barbara McLean - **int.**: Gregory Peck, Ava Gardner, Susan Hayward, Leo G. Carroll, Hildegarde Neff, Torin Thatcher, Marcel Dalio, Vincente Gomez, Ava Norring, Helene Stanley, Victor Wood, Richard Allan, Leonard Carey, Paul Thompson, Emmett Smith, Bert Freed, Agnes Laury, Monique Chantal, Janine Grandel, John Dodsworth, Ivan Le-

bedeff, Charles Bates, Lisa Ferraday, Nicole Régnault, Maya Van Horn - **p.**: Darryl F. Zanuck per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Fox.

STREETS OF LAREDO (I cavalieri dell'onore) — **r.**: Leslie Fenton - **s.** e **sc.**: Charles Stevens, Elizabeth Hill - **f.** (Technicolor): Ray Rennahan - **m.**: Victor Young - **scg.**: Hans Dreier, Henry Bumstead - **mo.**: Archie Marshek - **int.**: William Holden, William Bendix, Macdonald Carey, Mona Freeman, Stanley Ridges, Alfonso Bedoya, Ray Teal, Clem Bevans, James Bell, Dick Foote, Joe Dominguez, Grandon Rhodes, Perry Ivins - **p.**: Robert Fellows per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: Paramount.

THIRD MAN, The (Il terzo uomo) — **r.**: Carol Reed - **s.**: da un racconto di Graham Greene - **sc.**: G. Greene, C. Reed, Mabbie Poole - **f.**: Robert Krsker - **m.**: Anton Karas - **scg.**: Vincent Korda - **mo.**: Oswald Hafenrichter - **int.**: Joseph Cotten, Orson Welles, Alida Valli, Trevor Howard, Wilfrid Heyde-White, Bernard Lee, Ernst Deutsch, Erich Ponto, Paul Hörbiger, Siegfried Breuer, Hedwig Bleibtreu, Annie Rosar, Herbert Halbik, Alexis Chesnakov, Jenny Werner, Paul Hardtmuth, Frederick Schreicker, Nelly Arno, Leo Bieber - **p.**: Alexander Korda, David O. Selznick per la London Film - **o.**: Gran Bretagna-U.S.A., 1949 - **d.**: Dear.

VALENTINO (Rodolfo Valentino, l'indimenticabile amante) — **r.**: Lewis Allen - **s.** e **sc.**: George Bruce dalla vita di Rodolfo Valentino - **f.** (Technicolor): Harry Stradling - **m.**: Heinz Roemheld - **scg.**: William Flannery - **mo.**: Daniel Mandell - **c.**: Gwen Wakeling - **int.**: Anthony Dexter, Eleanor Parker, Richard Carlson, Patricia Medina, Joseph Calleia, Dona Drake, Otto Kruger, Lloyd Gough, Marietta Canty, Paul Bruar, Eric Wilton - **p.**: Edward Small per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: Columbia-Ceiad.

VENGEANCE VALLEY (La valle della vendetta) — **r.**: Richard Thorpe - **s.**: Luke Short - **sc.**: Irving Ravetch - **f.** (Technicolor): George J. Folsey - **m.**: Rudolph G. Kopp - **scg.**: Cedric Gibbons, Malcolm Brown - **mo.**: Conrad A. Nervig - **int.**: Burt Lancaster, Robert Walker, Joanne Drù, Sally Forrest, John Ireland, Carleton Carpenter, Ray Collins, Ted De Corsia, Hugh O'Brian, Will Wright, Grace Mills, James Hayward, James Harrison, Stanley Andrews - **p.**: Nicholas Nayfack per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: M.G.M.

VERA CRUZ (Vera Cruz) — **r.**: Robert Aldrich - **s.**: Borden Chase - **sc.**: Robert Kibbee, James R. Webb - **f.** (Technicolor): Ernest Laszlo - **m.**: Hugo Friedhofer - **scg.**: Alfred Ybarra - **c.**: Norma Koch - **mo.**: Alan Crosland, jr. - **int.**: Gary Cooper, Burt Lancaster, Denise Darcel, Cesar Romero, Sarita Montiel, George Macready, Morris Ankrum, Ernest Borgnine, James McCallion, Jack Lambert, Henry Brandon, Charles Buchinsky, Jack Elam, James Seay, Archie Savage, Charles Horvarth, Juan Garcia - **p.**: Harold Hecht, Burt Lancaster per la Hecht-Lancaster Prod. - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Dear.

VITELLONI, I di Federico Fellini (**d.**: Euro International Films). - Vedere dati nel n. VI, 1957, pag. 22.

WATERLOO BRIDGE (Il ponte di Waterloo) — **r.**: Mervyn Le Roy - **s.**: dalla commedia omon. di Robert E. Sherwood - **sc.**: S. A. Berhman, Hans Rameau, Charles Froeschel - **f.**: Joseph Ruttenberg - **m.**: Herbert Stothart - **scg.**: Cedric Gibbons - **mo.**: George Boemler - **int.**: Robert Taylor, Vivien Leigh, Lucile Watson, Virginia Field, Maria Ouspenskaya, Charles Aubrey Smith, Steffi Duna, Janet Shaw, Halliwell Hobbes, Janet Waldo, Leda Nicova, Florence Baker, Virginia Carroll, Ethel Griffies, Leo G. Carroll, Doris Lloyd, Eleanor Stewart, Margery Manning, Frances MacInerney - **p.**: Sidney Franklin per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1940 - **d.**: M.G.M.